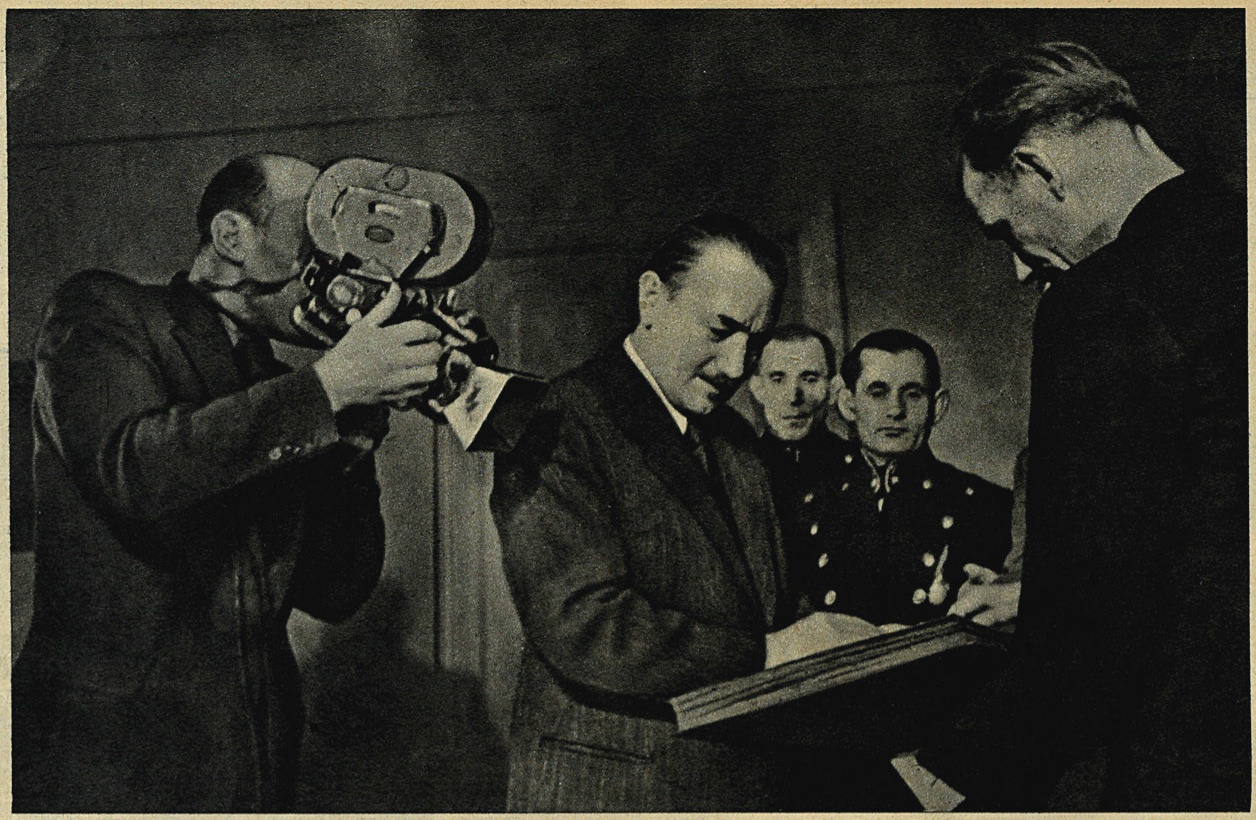
60 LAT

1892 - 18.IV - 1952

NARÓD POLSKI SKŁADA HOŁD PIERWSZEMU OBYWATELOWI

FILM

Nr 15 (176) ● 13 KWIETNIA 1952 ● ROK VII ● CENA 1 ZŁ



16 listopada 1947 roku, w dwa lata po najstraszniejszej z wojen i na dwa lata przed podjęciem dzieła Planu Sześcioletniego, wśród ruin i nieśmiałych rusztowań zburzonego Wrocławia padły mocne słowa:

— *„Cechą znamienną przeżywanego przez nas okresu jest to, że nie wybrane tylko warstwy i nie wyjątkowe tylko postacie, nie indywidualni bohaterowie ani elita wytrawnych smakoszów wiedzy, sztuki czy kultury — działają dziś na potężnej scenie dziejowych przemian w życiu narodów.*

— Cechą znamienną tego okresu jest właśnie to, że miliony najprostszych ludzi weszły na tę scenę życia publicznego, że pragną one stać się czynnymi, a nie biernymi tylko jej uczestnikami, że stają się one stopniowo świadomym i twórczym czynnikiem dziejów.

— Cóż warta byłaby twórczość artystyczna, cóż warta byłaby sztuka, wiedza czy literatura, która by nie dostrzegała, nie pojmowała, nie czerpała natchnienia z tych głęboko rewolucyjnych przemian i zjawisk, które się dokonują, które nurtują w umysłach, które wstrząsają podświadomie psychiką milionów prostych ludzi“.

Tak mówił Prezydent Polski Ludowej, późniejszy Przewodniczący Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Bolesław Bierut.

Życie człowieka, który w trzecim roku Planu Sześcioletniego kończy lat sześćdziesiąt — to już okres historii. Od chwili, gdy w 1905 r. małego Bolesława wyrzucono ze szkoły za udział w strajku szkolnym — waliły się trony, kruszyły się potęgi światowe, umierały w imperialistycznych wojnach miliony prostych ludzi, a tysiące najlepszych synów ludu pisało pożegnalne listy spod szubienic, postawionych przez miotany strachem kapitalizm.

Ale na przestrzeni tych ostatnich sześćdziesięciu lat działy się przede wszystkim rzeczy inne. Wyklęty, gnębiony lud wyległ z czerwonym sztandarem na ulicę, rozpalił na szóstej części globu potężne ognie wielkich pieców socjalizmu, zażądał w rewolucyjnym porywie wolności od możnych, którzy żyli z jego trudu.

Płomień rewolucji społecznej przyświecał także życiu Bolesława Bieruta. Było ono ustawiczną walką o to, by „miliony najprostszych ludzi stały się świadomym i twórczym czynnikiem dziejów“. W rewolucyjnym ruchu robotniczym, w szeregach PPS — Lewicy, w robotniczej spółdzielczości, we władzach centralnych KPP, ścigany kolejno przez carskiego żandarma, austriackiego policjanta, sanacyjnego tajniaka i hitlerowskiego oprawcę — walczył o Polskę ludu pracującego, w której wyzysk i krzywda społeczna staną się wspomnieniami historycznymi.

Gdy w noc sylwestrową z 1943 na 1944 rok, w noc hitlerowskiej okupacji, zebrali się w warszawskim mieszkaniu ludzie, którzy walkę narodowo-wyzwoleńczą złączyli na zawsze ze sprawą rewolucji społecznej — ci, co patrzyli najdalej, widzieli już przyszłe zarysy naszych Nowych Hut, przemysłowych i kulturalnych. Towarzysz Janowski — taki był pseudonim Bolesława Bieruta — mówił o Polsce, w której nie tylko zniknie na zawsze widmo zacofania i głodu, ale zlikwidowane zostanie także zacofanie kulturalne i głód wiedzy.

Program ten zaczął się realizować natychmiast po tym, jak rądzieckie „katiusze“ oczyściły od wroga pierwszy skrawek ziemi polskiej. Biało-czerwony sztandar załopotał nad gmachem przy ul. Spokojnej w Lublinie, pierwszej legalnej siedzibie Krajowej Rady Narodowej. Przewodniczący KRN był już wtedy głową państwa, ale państwa jeszcze biednego, zrujnowanego, skrwawionego, rozerwanego frontami ostrej walki klasowej. A jednak już w tych przełomowych chwilach, kiedy tak chętnie poświęca się róże na rzecz płonących lasów, Przewodniczący KRN znajdował czas i energię, by kierować układaniem fundamentów pod nowy wielki gmach ludowej kultury: organizował opiekę nad ocalałymi z zagłady twórcami, nad zagrożonymi zniszczeniem pomnikami kultury narodowej.

Padł ostatni w tej wojnie wystrzał: Berlin. Faszyzm był pokonany ciosami stalinowskiej strategii i stalinowskiego żołnierza, u boku którego maszerował żołnierz polski.

W Polsce Ludowej trzeba było podjąć teraz inną walkę: o odbudowę i przebudowę kraju, o pełnię władzy dla mas ludowych, o zniesienie wszelkiego wyzysku i wreszcie — o przebudowę nowego człowieka, stawiającego zręby ustroju socjalistycznego. Walkę tę poprowadziła polska klasa robotnicza. A na punkt dowódczy tej walki, na stanowisko sekretarza generalnego Komitetu Centralnego PZPR powołano 3 września 1948 roku Bolesława Bieruta.

Był okres, kiedy w tej walce sztuka pozostawała w tyle. Bujny nurt życia, imponujący wysiłek ludzi nowej Polski: przodowników, racjonalizatorów, bohaterskiej młodzieży tak szybko począł przesuwać wskazówki zegara, że twórcy przestali nadążać, poczynali tracić wspólny z narodem język. A przecież powinni byli maszerować w pierwszych szeregach.

I wtedy właśnie rozległ się z rozgłośni wrocławskiej nabrzmiały troską głos Prezydenta, skierowany do twórców i artystów:

— *„Spójrzmy teraz krytycznie na naszą twórczość naukową, artystyczną, literacką.— O czym piszą uczeni? Co pokazują teatry, kina, jakie pieśni dają narodowi poeci, i jaki ton, jaki nastrój budzą utwory pisarzy? Czy często znajdziemy w nich radość wyzwolenia, zapał do pracy, wiarę w owocność czynu? A takie przecież wymagania stawia dziś twórcom najwyższa potrzeba społeczna i ogólnonarodowa.“*

Jak pod przewodnictwem Bolesława Bieruta została osiągnięta jedność polskiego ruchu robotniczego i rozbicie odchylenia prawicowo-nacjonalistycznego, tak pod jego przewodnictwem wszczęta została i pomyślnie przeprowadzona akcja przybliżenia sztuki do życia, pełnego włączenia artystów w wielkie dzieło budowy nowego człowieka.

Prezydent Bierut jest najwyższym protektorem sztuki w Polsce Ludowej. Wiemy, że pod jego bezpośrednią opieką powstaje wspaniały plan architektoniczny budowy nowej Warszawy, że nie uchodzą jego uwagi żadne ważniejsze powieści polskich autorów, że osobiście ogląda nowe filmy naszej produkcji, nie szczędząc rad i uwag ich twórcom.

Cały naród, pragnący by sztuka pomagała mu żyć i budować, stoi za głębokimi słowami Bolesława Bieruta, kreślącymi zadania dla wszystkich pracowników kultury w Polsce Ludowej:

— *„Trzeba, żeby nasi twórcy współcześni pamiętali, że ich dzieła powinny kształtować, porywać i wychowywać naród. Trzeba, aby nasi twórcy, nasza literatura, nasz teatr, nasza muzyka, nasz film związane były jak najściślej ze społeczeństwem, z jego bolączkami i dążeniami, z jego wysiłkami, z pracą, marzeniami, aby wskazywały mu drogę, mobilizowały do twórczej pracy, aby wydobywały z ludzi najszlachetniejsze pierwiastki, stały się bodźcem postępu i doskonalenia społecznego.*

Te wielkie zadania sztuka będzie mogła spełniać tylko wtedy, jeśli czerpać będzie swoje soki, swoją treść z tych samych źródeł, z których czerpie treść swego życia, pracy i walki o nową Polskę całe nasze społeczeństwo, cały nasz naród“.

J. P.

DROGI TOWARZYSZU PREZYDENCIE

Z okazji 60-tej rocznicy Twoich urodzin i dla uczczenia Święta klasy robotniczej całego świata 1 Maja, my, robotnicy, majstrowie, pracownicy administracyjni, technicy i inżynierowie znajdujących się w budowie Warszawskich Zakładów Kinotechnicznych, ślemy Ci płynące z głębi serc życzenia długich lat życia i pracy nad umacnianiem sił naszej umiłowanej ojczyzny — Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, nad dalszym umacnianiem sił obozu pokoju na świecie i budowy socjalizmu w naszym kraju, czemu poświęciłeś i poświęcasz całe swoje bohaterskie życie.

Twoje życie jest dla nas drogowskazem w codziennej naszej pracy i walce o wykonanie wielkich zadań Planu 6-letniego.

Jako pracownicy, którym przypadło w ramach Planu 6-letniego zadanie uruchomienia nowego zakładu przemysłowego, szczególnie potrafimy ocenić sukcesy polskiej klasy robotniczej, prowadzonej do ostatecznego zwycięstwa przez partię, kierowaną Twoją śmiałą i jasną myślą polityczną.

Aby godnie powitać i uczcić 60-tą rocznicę Twoich urodzin, podjęliśmy zobowiązania, które przyczynią się do pomnożenia dobrobytu polskiej klasy robotniczej i wzmożenia sił Polski Ludowej.

Ślemy Ci, Towarzyszu Prezydencie, wyrazy naszej głębokiej miłości, przywiązania i szacunku, a jednocześnie zapewniamy, że zawsze pozostaniemy wierni ideałom, dla których Ty żyjesz i pracujesz.

ZOBOWIĄZANIA CENTRALI WYNAJMU FILMÓW

Celem uczczenia 60-lecia urodzin Przywódcy klasy robotniczej Prezydenta RP Bolesława Bieruta oraz w związku ze świętem 1-go Maja, Centrala Wynajmu Filmów podjęła szereg cennych zobowiązań. Zobowiązania te dadzą możność przedterminowego wykonania planu i poczynienia konkretnych oszczędności oraz rozpracowania wielu zagadnień nie objętych planem, a dających możność ulepszenia pracy przedsiębiorstwa.

Dział Filmów Oświatowych zobowiązał się przeprowadzić kwalifikację 135 nowych tytułów filmów instruktażowych i oświatowych, które nie objęte są planem, a które pozwolą na wprowadzenie do rozpowszechniania wielu cennych filmów.

Zespół techniczny zobowiązał się przetłumaczyć i opracować łącznie z rysunkami z technicznej literatury radzieckiej materiał, dotyczący kontroli uszkodzeń i napraw kopii filmowych.

ŁÓDZKIE ZAKŁADY KINOTECHNICZNE ROZSZERZAJĄ PRODUKCJĘ I PODNOSZĄ JEJ JAKOŚĆ

Poważnymi osiągnięciami mogą się poszczycić **ŁÓDZKIE ZAKŁADY KINOTECHNICZNE**, reprezentujące jedną z najmłodszych gałęzi przemysłu w Polsce.

Zakłady te produkują aparaty projekcyjne oraz sprzęt atelierowy i kinotechniczny, zaspokajając w coraz większym stopniu potrzeby kinematografii krajowej.

Produkowane kolejno w zakładach projektory ulegały ciągłym ulepszeniom. W pełni zdały egzamin projektory AP 3J, które według opinii nadsyłanych przez okręgowe zarządy kin nie ustępują pod względem technicznym używanym dotychczas aparatom produkcji zagranicznej. W niedługim czasie zostaną oddane do eksploatacji projektory najnowszego typu AP 3. Są to aparaty całkowicie zautomatyzowane, łatwe i proste w obsłudze, a jednocześnie odznaczające się jeszcze lepszą jakością projekcji i dźwięku niż AP 3J.

Licznym udoskonaleniom uległy także projektory wąskotaśmowe typu AP 11, produkowane dla kin wiejskich, świetlic, kin objazdowych itp. W aparatach tych ulepszono m. in. mechanizmy przesuwające taśmę filmową oraz zmieniono konstrukcję wyłączników.

Znaczne postępy czyni w zakładach produkcja sprzętu atelierowego i kinotechnicznego. Ostatnio wyprodukowały one prototypy stołu dźwiękowego i stołu synchronizacyjnego, służących do montowania filmów, oraz prototypy czyszczarki do kopii filmowych i maszyny do wywoływania filmów.

O postępach produkcji ŁZK świadczy fakt, że wartość tej produkcji wzrosła na przestrzeni ostatnich 5 lat trzykrotnie.

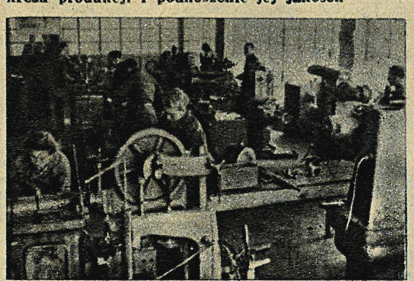
Plany produkcji są wykonywane regularnie i rytmicznie. Plan na miesiąc styczeń br. został zrealizowany w 103,5%, a na miesiąc luty w 104,3.

Sukcesy te zakłady zawdzięczają przede wszystkim swym przodownikom pracy i racjonalizatorom takim, jak szlifierz **MARIAN MATYSIAK**, który wyrabia przeciętnie 188% normy, czy ślusarz **CYPRIAN GĄDEK**, awansowany ostatnio na stanowisko technika normowania, który opracował szereg usprawnień racjonalizatorskich przy produkcji projektorów.

Wielką pomocą w pracy załogi Łódzkich Zakładów Kinotechnicznych są częste narady personelu inżynieryjno-technicznego z robotnikami. Narady te pozwalają rozwiązywać nieraz bardzo zawile zagadnienia techniczne. W ten sposób drogą kolektywnej współpracy robotników, majstrów i inżynierów usunięto m. in. trudności powstałe w związku z obróbką najważniejszej części projektora — „krzyża maltańskiego".

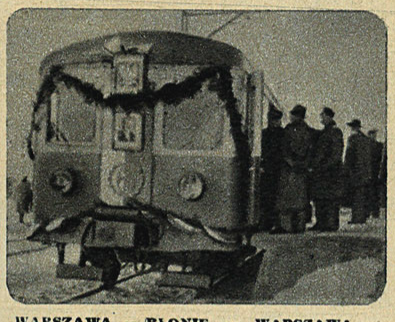
Obecnie ŁZK dysponują dość liczną kadrą specjalistów, którzy doszli do wysokich kwalifikacji zawodowych przez usilną pracę samokształceniową. Należą do nich: kierownik kontroli technicznej ob. **WACŁAW RUDNICKI**, były ślusarz, kierownik produkcji ob. **KAZIMIERZ MATYSIAK**, były majster narzędziowy, główny mechanik ob. **ADAM RZEPKOWSKI**, były majster grupy mechanicznej i wielu innych.

Fachowe kierownictwo i ofiarna praca całej załogi umożliwiają zakładom stałe rozszerzanie zakresu produkcji i podnoszenie jej jakości.



POLSKA KRONIKA FILMOWA 15/52

W 5-tą ROCZNICĘ ŚMIERCI KAROLA ŚWIERCZEWSKIEGO odbyły się uroczystości żałobne przy Mauzoleum Generała - Bohatera (zdj. Z. Sluzar).



WARSZAWA — BŁONIE — WARSZAWA — TŁUSZCZ. Na tej trasie ruszyły pierwsze pociągi elektryczne (zdj. W. Jabłoński, Z. Sluzar).

HUTNICY PRZYSPIESZAJĄ WYTOPY — jest to dar Śląska dla uczczenia 60-ej rocznicy urodzin Prezydenta Bolesława Bieruta (zdj. Z. Rapiewski).

ZE ŚWIATA

WIZYTA PRZYJAŹNI. Demokratyczne Niemcy witały Prezydenta Czechosłowacji — Klementa Gottwalda (NRD).

POZOSTAŁE TEMATY KRONIKI

- Młodzież z kombinatu Nowa Huta (zdj. W. Janik).
- Wywiad z Bartkiem (zdj. W. Forbert).
- Faszyzm nie przejdzie! (Francja).

DEFA walczy o scenariusz

POCZĄTEK BYŁ TRUDNY

Lata 1946—1950 były pierwszym etapem w rozwoju nowego, demokratycznego filmu niemieckiego. W tym okresie DEFA musiała pokonywać liczne trudności zarówno organizacyjne, techniczne, jak i realizatorskie. Jednym z najbardziej zaniedbanych odcinków była praca wydziału dramaturgicznego. Sprawa wartościowych scenariuszy stała się zagadnieniem wymagającym zdecydowanych posunięć.

Drobnomieszczańskie tendencje, dominujące w produkcji do roku 1950, były wynikiem niezrozumienia i braku świadomości politycznej niektórych filmowców DEFY, a zwłaszcza pracowników wydziału dramaturgicznego. Ludzie ci chętnie nazywali siebie apolitycznymi i stali na stanowisku, że wielkie przemiany, jakie zachodzą w Niemieckiej Republice Demokratycznej, nie nadają się do filmowego ujęcia. Autorzy pisali scenariusze mniej lub więcej poprawne, po tematy sięgano z reguły w niedawną przeszłość, a praca wydziału dramaturgicznego ograniczała się jedynie do ich zatwierdzania lub odrzucania.

Nie potrafiono jednak odrzucić wszystkiego co złe, a rozwinąć tego, co dobre. Celem DEFY nie było, jak mówi stare przysłowie „wlewać nowe wino do starych pucharów". Fakt, że stan taki trwał dłuższy czas, należy przypisać temu, iż w wydziale dramaturgicznym pracowali ludzie reprezentujący stare, złe tradycje UFY i TOBISU, nie zdający sobie sprawy z tego, jakim celom służy i jakie zadania powinien spełnić nowy film niemiecki.

Byli to zresztą ludzie lojalni, stosowali się do zarządzeń, okazywali dobrą wolę, ale nie potrafili samodzielnie myśleć. Sama dobra wola nie mogła tu wystarczyć. Dochodziło więc do częstych nieporozumień i konfliktów. Pomimo trudności, w okresie tym powstało jednak kilka wartościowych filmów, jak *Nasz chleb powszedni* Slatana Dudowa, *Brunatna pajęczyna* Wolfganga Staudte oraz *Małżeństwo w cieniu* i *Rada bogów* Kurta Maetziga.

To, że takie filmy wówczas powstały, było przede wszystkim zasługą samych autorów i reżyserów, których poziom ideowy był na tyle wysoki, iż nie potrzebowali oni pomocy ze strony wydziału dramaturgicznego. Przyczyniła się do tego współpraca radzieckich filmowców, z których tacy, jak np. reż. Czekin, do dzisiejszego dnia służą niemieckim twórcom pomocą i radami.

„NOWE WINO I NOWE PUCHARY"

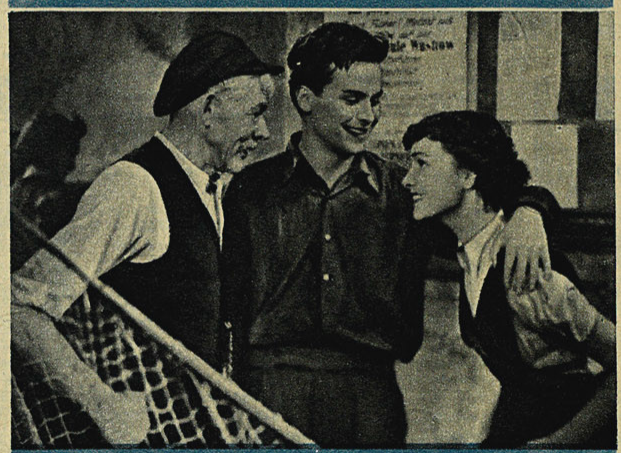
DEFA produkowała początkowo ok. 5 filmów fabularnych rocznie. Kina niemieckie zawalone były w większości starymi filmami UFY, TOBISU i TERRY — filmami, które stały na niskim poziomie artystycznym i pozbawione były jakichkolwiek wartości społecznych. Na jeden postępowy film przypadało 20—30 filmów starych o niewybrednej, mieszczańskiej tematyce. Jednocześnie w tym czasie ukazały się w kinach Niemieckiej Republiki Demokratycznej filmy radzieckie, które zyskały sobie dużą popularność i uznanie. Ściągały one do kin wielkie rzesze widzów, także z zachodnich sektorów Berlina. Pojawiły się również nowe filmy krajów demokracji ludowej, a wśród nich filmy polskie (*Ostatni etap, Ulica Graniczna, Czarci Żleb* i *Skarb*) przyjęte bardzo przychylnie przez publiczność.

DEFA postanowiła w jak najszybszym czasie przeprowadzić zmiany w kierownictwie oraz przeorganizować swój wydział dramaturgiczny. Naczelnym dyrektorem DEFY zostaje Seep Schwabb, a kierownictwo artystyczne obejmuje Falk Harnack. Wydział dramaturgiczny, którego organizacja opierała się na wzorach UFY, zostaje również zmieniony. Powstają dwa wydziały: pierwszy — to wydział poszukiwań materiałów scenariuszowych, współpracujący z autorem od chwili powstania pomysłu do napisania szkicu scenariusza i udzielający konsultacji. Składa się on z kierownika wydziału, referatu badań historycznych, lektoratu współczesnej literatury i konsultacji z pisarzami, oraz z referatu współpracy z organizacjami masowymi (organizującego m. in. dyskusje nad scenariuszami). Drugi — to wydział opracowań, który wspólnie z autorami kontynuuje dalszą pracę od projektu scenariusza do chwili powstania gotowego scenariusza włącznie. W skład tego wydziału wchodzi czterech wysoko kwalifikowanych dramaturgów oraz ich asystenci. Scenopis pisze albo reżyser, albo specjalnie wykwalifikowany fachowiec tzw. drehbuchista.

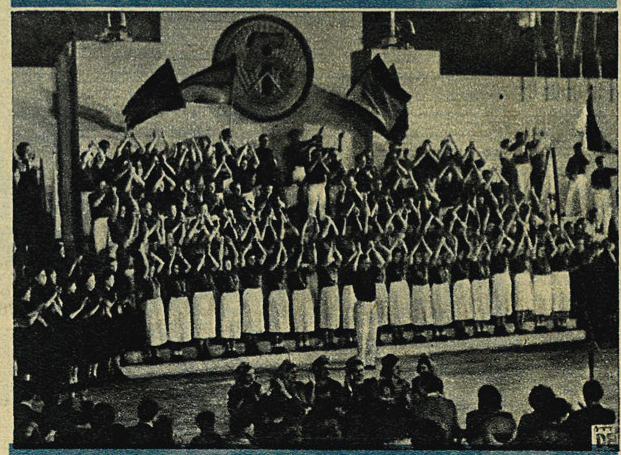
Szefem wydziału dramaturgicznego zostaje były dyrektor Teatru Narodowego w Weimarze, Robert Bortfeld. Pozostali pracownicy — to dyplomanci wydziału nauk społecznych na uniwersytecie, aktywiści partyjni i FDJ-owcy.

Wielu nowych dramaturgów przyszło z teatru. Starzy filmowi dramaturgowie dzięki swemu wielkiemu doświadczeniu i wysokim kwalifikacjom pomagają i współpracują ze swoimi młodymi kolegami. I tak doświadczenie starych, zapał i ideowość młodych dają w sumie pozytywne wyniki w pracy nowego wydziału. Dużą pomoc w dalszym ciągu okazują DEFIE filmowcy radzieccy, którzy pomagając wytrwale nowym kadrom nowego niemieckiego filmu, wykształcili wielu samodzielnych pracowników.

W szerokim wachlarzu tematycznym nowej produkcji DEFY znajdują się również adaptacje dzieł klasyków. Jedną z nich jest Kariera w Paryżu oparta na balzakowskim „Ojcu Goriot". Na zdj.: J. Hildebrandt jako Rastignac.



Zew morza — to film o życiu rybaków w NRD, rozbudowującej swą flotę, która coraz wydajniej służy niemieckiej gospodarce narodowej.



Obraz środowiska artystów teatralnych i filmowych w rozbitych na strefy Niemczech daje nowy film reż. Kurta Maetziga Historia młodego małżeństwa.

NOWE ZADANIA, NOWA POSTAWA

Dyskutując o realizmie socjalistycznym, wprowadzono cotygodniowe zebrania, powzięto szereg uchwał w zakresie metod twórczych pracy filmowców. Szeroko omawia się zagadnienia realizmu i formalizmu w sztuce filmowej. Nowy styl pracy szybko daje dobre wyniki. Powstają filmy, które świadczą o pomyślnych próbach stosowania metody realizmu socjalistycznego: *Rodzina Sonnenbrucków, Bracia Benthin, Topór z Wandsbeck* i *Historia młodego małżeństwa*. DEFA przyciąga do współpracy młodych literatów, jak Bodo Uhse, Kurt Stern i Max Jensen, filmuje dzieła klasyków i pisarzy starszego pokolenia. Czołowi reżyserzy, jak Kurt Maetzig i Wolfgang Staudte, piszą scenariusze wspólnie z wybitnymi literatami.

Nowe filmy DEFY, jak np. *Skazana wioska*, wskazują, iż demokratyczny film niemiecki staje się aktywnym bojownikiem przeciwko remilitaryzacji Niemiec Zachodnich. Wielki film dokumentalny o zeszłorocznym festiwalu młodzieżowym w Berlinie, zrealizowany przy współpracy filmowców radzieckich, stanowi cenny wkład w dzieło walki o pokój.

Kinematografia NRD postawiła sobie jako naczelne zadanie walkę o zjednoczenie Niemiec, walkę o nowego człowieka, o pokój. Zadanie to nowy film niemiecki wypełnia.

TADEUSZ JAWORSKI

List z Paryża

■ COŚ NA TEMAT BIBLIJNY ■ PIERWSZE ZWYCIĘSTWO (W JOINVILLE) ■ BRUDNE PIÓRA ■ DAQUIN OGŁASZA LIST OTWARTY ■ NOWE FILMY.

SŁABY SAMSON I MOCNA REKLAMA

Dwa filmy w Paryżu walczą w tej chwili o rekord powodzenia: amerykański (Cecil B. de Mille'a) *Samson i Dalila*, który obejrzało 340 tys. ludzi, i francuski *Wielki lekarz*, który widziało 346.470 osób. Film amerykański wszedł na nasze ekrany po olbrzymiej kampanii propagandowej, na którą wydano 75 milionów fr. Propaganda filmu francuskiego kosztowała mniej niż 2 miliony.

Te cyfry są znamienne dla sytuacji filmu w naszym kraju. Dowodzą, że dobry film francuski jest zawsze popularny, pomimo propagandy poprzedzającej ukazanie się na ekranie filmów

amerykańskich. — Dowodzą także, że dla narodowej produkcji konkurencja zagraniczna jest bardzo groźna.

PUBLICZNOŚĆ WALCZY O SWÓJ FILM

Od stycznia br. w całym kraju zorganizowano wiele komitetów obrony filmu francuskiego. Na prowincji zebrano tysiące podpisów pod rezolucją domagającą się zmniejszenia podatków niszczących nasz przemysł filmowy i opieki nad kinematografią narodową. W Paryżu, niemal we wszystkich dzielnicach utworzyły się grupy pracowników i aktorów filmowych. Zbierają oni podpisy pod rezolucję, organizują wiece informacyjne, wchodzą w czasie przerw do kin i mówią zebranym o niebezpieczeństwie zagrażającym francuskiemu filmowi.

Pierwszym zwycięstwem, osiągniętym dzięki tej bardzo rozległej akcji, było otwarcie ateliers w Joinville i St. Maurice, zamkniętych pod koniec ubiegłego roku.

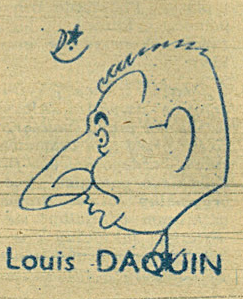
Powszechność ruchu obrony filmu francuskiego zmusiła rząd do powołania komisji parlamentarnej, stworzonej dla zbadania przyczyn kryzysu naszej kinematografii. Komisja składająca się z deputowanych, reprezentujących wszystkie partie polityczne, przeprowadza rozmowy z pracownikami technicznymi, producentami, aktorami, delegacjami publiczności; dyskutuje i wysłuchuje różnych opinii, zapoznaje się z proponowanymi metodami rozwiązania trudnej sytuacji.

NOWE OSZCZERSTWA

Prasa podporządkowana Amerykanom organizuje przeciw obrońcom filmu francuskiego całą kampanię oszczerstw. Pierwszy atak polegał na oskarżeniu filmowców, na zrzuceniu na nich odpowiedzialności za obecny kryzys. Następnie zmarshallizowane dzienniki oświadczyły, że właściwie kryzys w ogóle nie istnieje i że Francuzi nie powinni zawracać sobie głowy fikcyjnym niebezpieczeństwem. Te same pisma już zmieniły pogląd. Nie zaprzeczają kryzysowi. Nawet domagają się przeciwdziałania rosnącym trudnościom. Ale proponują jeden radykalny „środek": zabronić komunistom zajmowania się sprawami filmu.

W rezultacie cała prasa podporządkowana amerykańskim dyrektywom głosi teraz jednomyślnie, że za wszystko, co złe w filmie francuskim, ponoszą odpowiedzialność komuniści. Naturalnie, nie wyjaśnia się szczegółów, nawet nie dowodzi się słuszności tej absurdalnej tezy: po prostu rozpowszechnia się to hasło w nadziei, że wrogość publiczności do filmów amerykańskich skieruje się przeciw komunistom, przeciw związkom zawodowym i reżyserom.

Chodzi o stworzenie w środowisku ludzi zainteresowanych filmem takiej atmosfery, by można było ogłosić czarne listy, pozbawić pewną część artystów i realizatorów możliwości pracy. Wiadomo przecież, że ta metoda stosowana w Hollywood pozwoliła na realizację wielu filmów podżegających do wojny i zmusiła do milczenia postępowych filmowców.



PRZECIW ATOMOWCOM.

Niedawno rząd francuski postanowił zrobić film o francuskich oddziałach w Korei walczących pod flagą ONZ, a raczej pod sztandarem atomowców. Przedstawicielom rządu nie brak wielu umiejętności, niemniej okazało się, że bez operatora nie potrafią zrealizować filmu. Zwracano się więc kolejno do 30 operatorów. Wszyscy odrzucili propozycję takiej pracy, niegodnej uczciwego człowieka. Wówczas rząd począł kusić filmowców bardzo wysokimi wynagrodzeniami. Po długich poszukiwaniach znalazł wreszcie operatora, który przyjął haniebną pracę. Wówczas Louis Daquin, prezes Zrzeszenia Pracowników Filmowych, ogłosił otwarty list do operatora, w którym pisał: *„Przestrzegam, niech pan jeszcze po raz ostatni zastanowi się. Niech pan pamięta, że dotąd wszystkie filmy o wojnie, realizowane przez filmowców francuskich, były filmami przeciw wojnie"*. Wszyscy pracownicy filmowi napiętnowali postawę tego operatora, który zdradził tradycję uczciwości i godności kinematografii francuskiej.

Pamiętajmy, że pracownicy filmowi wystąpili niedawno przeciw dubbingowi filmu wybielającego marszałka Rommla, że Amerykanie, kiedy realizowali ten film, nie znaleźli we Francji nikogo, kto by zgodził się na współpracę przy nakręcaniu epizodów filmu rozgrywających się w naszym kraju.

Filmowcy francuscy chcą pokojowej, twórczej pracy. Wyrazili to w imieniu wszystkich kolegów nasi delegaci przyjęci przez przedstawiciela ONZ, domagając się od Organizacji Narodów Zjednoczonych zdecydowanej akcji zmierzającej do utrwalenia pokoju.

NOWE FILMY FRANCUSKIE

Publiczność, która tak zdecydowanie wypowiedziała się po stronie problemowych filmów postępowych, spowodowała, że nawet realizatorzy drugorzędnych, rozrywkowych obrazów zaczęli liczyć się z zamówieniem społecznym i sięgać coraz częściej po tematy aktualne. Naturalnie, filmy te wyrażają nie tyle świadome, postępowe dążenia ich twórców, ile są wyrazem pragnień publiczności.

Ostatnio młody reżyser Jack Pinoteau zrealizował film *Było ich pięciu*, poruszając w nim zagadnienie warunków, w jakich wychowywała się a raczej demoralizowała się bezpośrednio po wojnie młodzież francuska. Film niedopracowany pod względem artystycznym, często prymitywny, jest jednak odważny i szlachetny.

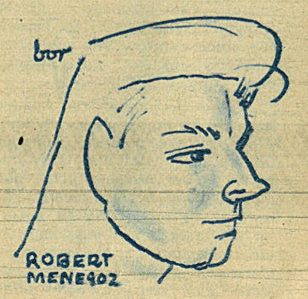
MIŁOŚĆ, PROSZĘ PANI

Miłość — proszę pani, komedia Gillesa Grangiera (z dawno nie widzianą na ekranie Arletty) jest ostrym atakiem na burżuazję, na „złotą młodzież" psutą przez amerykańskie filmy i snobującą się stylem życia supermanów.

Jednocześnie członkowie jury dwóch wielkich francuskich nagród filmowych, nagrody Delluca i nagrody Jean Vigo, wyrazili swoje uznanie dla filmu Menegoz Genestala *Niech żyją dokerzy*, zabronionego przez cenzurę, a pokazującego walkę ludu francuskiego przeciw wojnie w Indochinach.

Pomimo kryzysu, trudności ekonomicznych, presji władz, filmowcy francuscy — czując serdeczne poparcie narodu francuskiego — nie tracą wiary w zwycięstwo swojej słusznej sprawy.

MINOTAUR



Po naradzie przed naradą

Filmowa narada twórcza trwała krótko. Nie wyczerpała wszystkich godnych przedyskutowania problemów naszej kinematografii. Toczyła się przeważnie wokół zagadnień filmu fabularnego i to tylko zagadnień kluczowych.

O filmie dokumentalnym mówiło się niewiele. Nasi filmowcy - dokumentaliści, podobnie jak większość ich kolegów z filmu fabularnego, milczeli przez cały czas obrad i dopiero na zakończenie dyskusji zgłosili ustami reż. L. Perskiego projekt zorganizowania w najbliższym czasie narady twórczej, poświęconej wyłącznie filmowi dokumentalnemu.

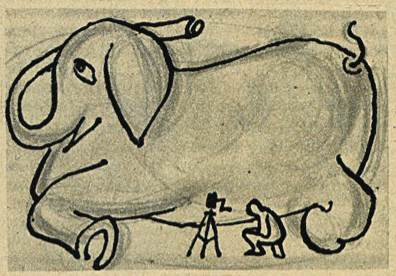
Tak, jak milczenie ich uznać trzeba za niepokojące, tak też gorąco należy poprzeć zgłoszony projekt. Taka narada powinna odbyć się jak najprędzej. Nasze pismo jest w niej również bardzo zainteresowane, gdyż sprawa filmu dokumentalnego leży nam już nie od dziś na sercu.

Wyrazem tej troski było otwarcie na łamach „Filmu" dyskusji o filmie dokumentalnym, zainicjowanej głosem J. Bossaka, doświadczonego w tej dziedzinie teoretyka, organizatora i realizatora. Po tym artykule w dyskusji wzięli udział — jak dotąd — czytelnicy, krytycy i studenci PWSF. Poza reż. Cękalskim nie odezwał się żaden z czynnych w tej chwili realizatorów - dokumentalistów. Doszły do nas tylko słuchy, że ktoś obruszył się za umieszczenie krytycznego głosu widza o jego filmie. A przecież właśnie wypowiedzi realizatorów mogłyby tę dziedzinę twórczości oświetlić od najwłaściwszej strony, od strony warsztatu, praktyki twórczej i spraw organizacyjnych.

Dlaczego tak się nie stało?

Przyczyny mogą być dwojakie. Albo filmowcy uważają, że sprawy stoją dobrze i wszelkie dyskusje są zbyteczne, bo tylko przeszkadzają im w pracy — albo też sądzą, iż jest tak źle, że wszelkie gadanie nic już nie pomoże i należy tylko biernie oczekiwać jakiegoś wstrząsu, po którym może będzie lepiej.

Wystarczy szczerze porozmawiać z którymkolwiek dokumentalistą, by przekonać się, że pierwsza ewentualność odpada. Można zresztą także zanalizować dwa najnowsze filmy, z którymi Wytwórnia Filmów Dokumentalnych wystąpiła na naradzie: *„Bajka"*



w Ursusie i *Mazowsze*. Pierwszy to niewątpliwie krok wstecz — nieporadny, pretensjonalny, pod pewnymi względami anachroniczny. Drugi — to nieśmiały krok naprzód: nareszcie zdecydowano się pójść śladem filmowców - amatorów i szkoły filmowej, realizujących już od kilku lat filmy kolorowe. A więc krok w tył, krok naprzód.

Filmów jest mało. Jeszcze mniej dobrych. Ale bierne oczekiwanie nic nie pomoże. Wstrząs sam nie przyjdzie. Nie nastąpi poprawa, gdy filmowcy skupieni w Wytwórni Filmów Dokumentalnych poddadzą się atmosferze obojętności i rezygnacji w stosunku do swej własnej dziedziny twórczości. Gdy nie będą się czuli współgospodarzami WFD, odpowiedzialnymi za rozwój polskiego filmu dokumentalnego. — Gdy będą nadal milczeć.

Nie chcemy w tym miejscu analizować pracy WFD. Piszemy tylko o tym, co każdemu rzuca się w oczy.

WFD (kierownictwo i realizatorzy) nie cenią filmów własnej produkcji. Gdy np. startowi każdego polskiego filmu fabularnego towarzyszy specjalny pokaz dla prasy i konferencja krytyków w gronie realizatorów, to dlaczego nie dzieje się tak samo z filmami dokumentalnymi? Aby dowiedzieć się o wypuszczeniu nowego filmu dokumentalnego i zebrać o nim informacje trzeba być po trosze jasnowidzem.

WFD nie walczy o miejsce na ekranach dla swoich filmów, nie przełamuje uprzedzeń, jakie w stosunku do filmu dokumentalnego istnieją w agendach wynajmu. Nie popularyzuje swego dorobku — nie ma należytego kontaktu z widzem.

WFD nie rozwija w swych pracach osiągnięć polskiego filmu dokumentalnego lat ubiegłych, jak *Szeroka droga*, *List górnika* czy *Pokój zdobędzie świat*.

Dlaczego tak się dzieje?

Odpowiedź na te i dziesiątki innych pytań musi nam dać narada twórcza filmowców - dokumentalistów. Powinna ona być niemniej gorąca, krytyczna i owocna, jak narada nad filmem fabularnym.

ZBIGNIEW PITERA

ALEKSANDROW O NOWEJ DRAMATURGII FILMOWEJ

Reprezentatywnym a nader donosiłym wyrazem nowych tendencji i przemian w radzieckiej sztuce filmowej jest artykuł reż. G. Aleksandrowa „O niektórych problemach dramatopisarstwa filmowego", wydrukowany w numerze 1 miesięcznika „Iskusstwo Kino". Pisany w bezpośrednim związku z potężnym planem tematycznym wytwórni radzieckich — przewidującym opracowanie w najbliższym roku 127 nowych scenariuszy, artykuł twórcy *Cyrku* i *Spotkania nad Łabą* zawiera wiele uwag zasługujących na baczną uwagę polskiego widza i twórcy.

„Wiele tematów „filmów fabularnych" wstawiano dawniej do planu — pisze Aleksandrow — *notując ogólnikowo: „Film o młodych hutnikach", „Z życia uczonych", „O robotnikach fabryki tekstylnej" itd. Było z tego widać, komu film będzie poświęcony, ale zupełnie nie było wiadomo, jakie problemy wysunie autor, jaki konflikt, jaki pomysł artysty zostanie wcielony w kształt skończonego dzieła".*

Tymczasem temat, to przecież nie zbiór cytatów, nie wyliczenie suchych faktów, ani nudnych choć słusznych frazesów.

„Temat — oto jądro każdego utworu dramatycznego. A temat — to zawsze pomysł, odkrycie, pomagające wydobyć w zdarzeniach nawet niezwykłych, nadzwyczajnych typowe cechy bohatera... Prowadzimy tu poważną dyskusję o naszym warsztacie twórczym i nie ma się co obawiać prostych i szczerych słów. Tak jest, uwaga widza słabnie, jeśli na początku lub w połowie filmu odgaduje on już jego koniec. Wynika stąd, że kunszt scenarzysty w poważnej mierze polega na pozornym koncentrowaniu siły wcale nie tam, gdzie nastąpi główny efekt dramatyczny. Schematyczność traktowania tematu, nudne dopowiadanie do końca każdej tezy autora po prostu obrażają dojrzałego kulturalnie i ideowo widza radzieckiego".

Zastanawia się autor, jakiego rodzaju scenariusze najbardziej przykuwają uwagę widza, wzruszają i pozostają w pamięci, a zatem — jakie wywierają społecznie najdonioślejsze wrażenie. *„Scenariusz powinien być tak zbudowany dramaturgicznie, by film zmuszał widza do przeżywania, wzruszania się, rozmyślania, szukania i wysnuwania tych właśnie wniosków, które przy pomocy dobrze przemyślanej strategii chce mu narzucić twórca. Jak w każdej grze, musimy podporządkowywać widza ustanowionym konwencjom, musimy od czasu do czasu trzymać go w niepewności co do naszych ostatecznych zamiarów, a czasem — gdy to jest celowe — nawet wprowadzać go wbłąd: pokazywać mu wcale nie to, czego się spodziewa, a potem nagle zadziwić go i porwać oryginalnością i wielkością swego pomysłu. Tylko wtedy widz zapamięta wnioski, które podsuwa mu twórca, kiedy ten obrazową siłą swego utworu uczynił wszystko, by widz doszedł do tych wniosków samodzielnie".*

Autor wysuwa poważne zastrzeżenia przeciwko złym tradycjom współpracy wytwórni ze scenarzystami twierdząc, że przy ocenie wartości ideowej scenariusza zapomina się często o wartości artystycznych środków wyrazowych, o doniosłości obrazu w filmie, o różnicach między gatunkami filmowymi, o indywidualnych stylach poszczególnych twórców. *„Przeładowanie każdego filmu licznymi problemami* — pisze dalej Aleksandrow — *które starają się weń wpakować redaktorzy powoduje, że ani jedno zagadnienie nie zostaje rozwiązane środkami artystycznego wyrazu. Jeśli w filmie trwającym 90 minut zmieścić dużo problemów, to nie można rozwinąć ich poprzez akcję, poprzez historię charakterów. To też o każdym problemie można zaledwie wspomnieć w dialogu, natychmiast przechodząc do następnego... A przecież do pożądanych wniosków należy prowadzić widza jedynie drogą emocjonalnego przeżywania; nie wolno brutalnie podtykać mu tych wniosków na każdej stronicy scenariusza. W przeciwnym razie powstanie film w każdym calu słuszny, ale w całości nudny, martwy".*

„Naiwnością jest sądzić, że nasi widzowie nie są zdolni do prawidłowego wyciągania wniosków z filmu, w którym brak bombastycznych frazesów i topatologicznej dydaktyki. Widz radziecki dawno wyrósł z pojęć, jakimi wobec filmu operują do dziś redaktorzy. Niestety, właśnie w rezultacie takich to wymagań pojawia się w scenariuszach ów natłok problemów i miejsce głęboko artystycznego odbicia rzeczywistości zajmuje powierzchowna, gazeciarska aktualność". Autor przytacza przykłady z filmów takich, jak *Zwycięzca przestworzy*, *Wielka siła* i *Tajemnica jednego wynalazku*, twierdząc, że w niejednym wypadku fabuła filmu przeistacza się tam w lekcję.

Przypomina Aleksandrow o konieczności stałego doskonalenia języka filmowego. Niektóre środki wyrazu filmowego niesłusznie odłożono do lamusa. Np. przyroda, krajobrazy zupełnie niemal przeprowadziły się na teren filmów krajoznawczych i oświatowych, choć powinny w znacznej mierze wspierać emocjonalnie akcję. Zanika także kult wyrazistego szczegółu. Autor przypomina znane ze wszystkich podręczników historii filmu binokle lekarza okrętowego z *Pancernika Potiomkina*, przez które ów lekarz nie umie dojrzeć robactwa w zgniłym mięsie. Kiedy zbuntowani marynarze wyrzucają za burtę oficerów, widzimy znowu zaczeplone za linę binokle. Zwykłe zbliżenie, a jakże lapidarnie ujmujące istotę rzeczy!

W wyniku porzucania jednych środków, a wyłącznego stosowania drugich niektóre filmy są bliźniaczo do siebie podobne. Aleksandrow zarzuca np. I. Pyriewowi, że jego *Wesoły jarmark* złożony był wyłącznie niemal z elementów użytych już w filmach *Bogata narzeczona* i *Górą dziewczęta*. Takie np. postacie Borodina i Rimskiego - Korsakowa w *Musorgskim*, choć operują w dialogu autentycznymi cytatami z ich pism, pozbawione zostały wszelkiej niezbędności dramaturgicznej, wypadły blado i płasko. Pokazanie bohatera za pomocą cytatów z jego dzieł zawsze skończyć się musi fiaskiem.

„Żaden z naszych filmów — dobitnie stwierdza Aleksandrow — *nie ma prawa powtarzać tego, co już przed nim osiągnięto. Podstawą każdego nowego filmu radzieckiego powinien być nowy, oryginalny utwór dramatyczny, w którym odbijałby się nowy materiał faktyczny i w którym byłyby zastosowane nowe zasady kompozycji filmu".*

(płaż).

NA ARENIE

WIZYTA W MOSKIEWSKIM CYRKU

Realizując ten barwny reportaż znany twórca filmów dokumentalnych Leonid Warłamow postawił sobie za cel przenieść widza kinowego pod kopułę moskiewskiego cyrku i w czasie jednego seansu zapoznać go z tym wszystkim, czym szczyci się dziś radziecka sztuka cyrkowa.

Widowisko, które uchwyciły na taśmie kamery kilku operatorów, jest naprawdę znakomite. Poszczególne występy artystów, reprezentujących wszystkie rodzaje popisów cyrkowych, zdumiewają pomysłowością i precyzją wykonania, nadzwyczajnym opanowaniem techniki, wysokim poziomem artyzmu.

To, co nam pokazują radzieccy cyrkowcy jest oczywistym dowodem, że właściwe pokierowanie rozwojem widowisk cyrkowych może z nich uczynić nową dziedzinę sztuki, że spektakl na arenie, pozbywszy się tradycyjnych tendencji do żerowania na sensacji i złym smaku odbiorcy, może dawać masowemu widzowi duże zadowolenie estetyczne.

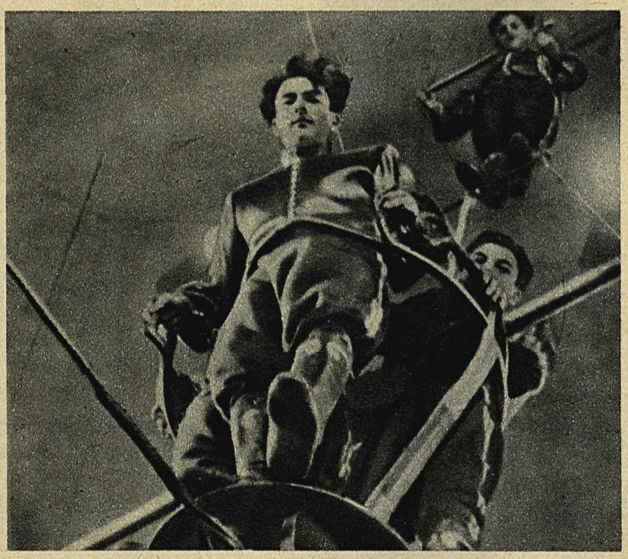
Na arenie i pod kopułą moskiewskiego cyrku oglądamy rzeczy, które wydają się czymś nieprawdopodobnym i niemożliwym do osiągnięcia przez człowieka, przeczące na pozór prawom fizyki i natury. Ale oglądając spektakl zdajemy sobie sprawę, że wszystko to potrafi uzyskać człowiek wytężoną pracą, mozolnym treningiem, wysoką sprawnością fizyczną, swą siłą i zręcznością, czy też mądrym przezwyciężeniem wrodzonych zwierzętom instynktów. Osiągnięcia radzieckiej sztuki cyrkowej opierają się w dużej mierze na najlepszych tradycjach dawnego cyrku rosyjskiego.

Trudno jest powiedzieć, co w tym widowisku zasługuje na największą uwagę i pochwałę. Każdy miłośnik i znawca cyrku znajdzie w filmie coś dla siebie — i to w najlepszym gatunku. Każdy dotąd obojętny czy uprzedzony do tego typu widowiska odnajdzie w nim jakąś atrakcję nie do pogardzenia — i cyrk polubi.

Miłośnicy pięknych koni i hippiki mogą podziwiać karną szesnastkę dońskich kłusaków, grupę odważnych jeźdźców turkmeńskich i brawurowych dżigitów. Nie brak tu plastycznej akrobacji, akrobatów parterowych i konnych, ekscentryków, klownów i fenomenalnych żonglerów. Jest potrójne salto i salto na szczudłach. Są dagestańscy linoskoczkowie, są ekwilibryści, którzy siłę i zmysł równowagi rozwinęli do nieprawdopodobnych granic. Pod kopułą cyrku podziwiamy popisy na trapezach, obręczach i rowerach przy zastosowaniu wymyślnych przyrządów wirujących wraz z wykonawcami nad głowami widzów.

Irena Bugrimowa ze swoim wychowankiem na huśtawce.

Osobny rozdział stanowi tresura zwierząt. Podziwiamy piękne lwy I. Bugrimowej, ćwiczące na huśtawkach i jeżdżące na koniu, bawi nas występ 15 niedźwiedzi popisujących się akrobacją, ekwilibrystyką, żonglerką, jeżdżących na rowerach i motocyklu. Wreszcie — zwierzęta wszelkich gatunków, fantastycznie wytresowane przez zasłużonego artystę Władymira Durowa.



Zespół dagestańskich linoskoczków podczas występu.

Utrwalając na taśmie wieczór w moskiewskim cyrku L. Warłamow trafił na temat wyjątkowo wdzięczny dla filmowca, pełen dynamiki, ruchu i piękna plastycznego. Realizator nie wykorzystał jednak tych możliwości, które daje wprowadzenie kamery filmowej na arenę. Kamery ustawione na widowni pozostają tylko beznamiętnymi obserwatorami pasjonującego widowiska. Rejestrują — lecz nie opowiadają. Nie zawsze też rejestrują momenty dla danego popisu najistotniejsze. Nazbyt często odrywają się od areny i bez powodu przenoszą spojrzenie na widownię cyrku. Częste powtarzanie tego chwytu psuje nam śledzenie widowiska.

Od Warłamowa oczekiwaliśmy czegoś więcej. Chcielibyśmy, by pokazał nam nie tylko wspaniałe wyniki pracy artystów radzieckich, ale i samą pracę, by pokazał w jak wielkim trudzie rodzi się jeden numer cyrkowy, który przygotowywany lata całe w ciągu kilku minut czy nawet sekund zachwyca widownię swą pomysłowością i precyzją wykonania. Chcielibyśmy wiedzieć, jak żyją i kształcą się radzieccy ludzie cyrku.

To wszystko może i powinien nam pokazać film o cyrku. Tym bardziej, gdy jest to cyrk tak znakomity.

J. Ł.

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

»PANI DERY«
(Deryne)

Scenariusz: I. Bekeffi
Reżyseria: L. Kalmar
Zdjęcia: G. Nagy i J. Kerekes
Muzyka: T. Polgar

Wykonawcy: Klara Tolnay (Róża Dery), S. Szabo (Istwan, jej mąż), G. Rajnai (Benke, reżyser), T. Molnar (Katona, dramaturg), S. Deak (Kulcsar, dziennikarz), L. Basthy (Altenberg), S. Banati, A. Mednyanszky, J. Sardi, T. Bilicsi, I. Turay (aktorzy) i inni.

Produkcja: „Magyar Film"—1951.

Film opowiada o dramatycznych dziejach zespołu aktorów węgierskich, którzy na początku XIX w. stawiali czoło germanizacji kraju, walcząc o narodowy teatr. Tytułową bohaterką jest Róża Dery, znakomita aktorka i śpiewaczka, która odrzuca propozycję występów w teatrze niemieckim i operach zagranicznych, by wraz z wędrowną trupą szerzyć słowo węgierskie wśród ludu i budzić jego świadomość narodową.

MUZYKA CHOPINA

Film o wielkim kompozytorze przedstawia dla realizatora nie lada problem. By ukazać istotne procesy twórcze, potrzebna jest umiejętna selekcja wydarzeń i faktów w bogatym życiu artysty. Należy również uzgodnić prawa dramaturgii filmowej z prawami dzieła muzycznego, które widz winien odebrać w możliwie najbardziej artystycznej formie.

Nie jest więc prostym zadaniem ukazanie postaci geniusza muzycznego w filmie. Jeszcze trudniejszym zamierzeniem jest pokazanie procesu tworzenia arcydzieł muzycznych.

*

Opracowanie muzyczne filmu **Młodość Chopina** reżyser Ford powierzył kompozytorowi Kazimierzowi Serockiemu. Praca nad oprawą muzyczną filmu pochłonęła kompozytorowi 16 miesięcy.

W przeciwieństwie do opracowań muzycznych innych filmów w **Młodości Chopina** nie spotykamy muzyki ilustracyjnej. Zadanie kompozytora i reżysera zgodnie z koncepcją scenariusza polegało w pierwszym rzędzie na odpowiednim doborze utworów chopinowskich, następnie na pokazaniu oddziaływania muzyki i pieśni ludowej na Chopina, oraz na rozwiązaniu szeregu skomplikowanych problemów technicznych, związanych z właściwym odtworzeniem dzieł muzycznych genialnego kompozytora.

Przystępując do selekcji utworów Serocki natrafił na pewne trudności, gdyż dobór utworów uwarunkowany był przecież okresem młodości Chopina. Scenariusz obejmował wycinek zaledwie 6 lat z jego życia.

Mimo to, obok utworów zaliczanych raczej do młodzieńczych, jak Polonez D-moll, mazurki z początkowych opusów — pokazano przede wszystkim te utwory, które mają charakter reprezentatywny dla twórczości Chopina.

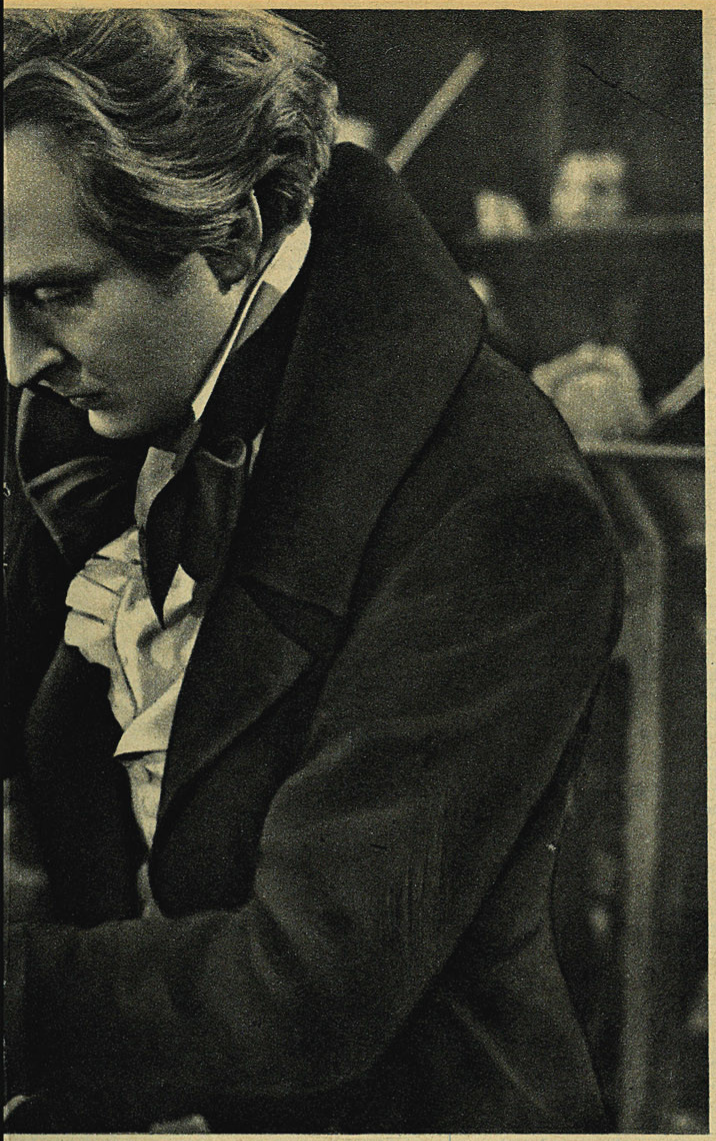
*

Do szczególnie trudnych zadań powierzonych kompozytorowi Serockiemu należało odtworzenie procesu powstawania dzieł muzycznych Chopina, oraz napisanie muzyki ludowej w scenach wiejskich.

W sekwencjach muzycznych, poprzedzających wykonanie utworu w znanej nam postaci kompozytor przedstawił proces kształtowania się idei artystycznej utworu od pierwszych szkiców, aż do ostatecznie określonej formy.

Folklor jest podstawą prawie wszystkich dzieł Chopina. W jego mazurkach, polonezach a nawet scherzach, balladach, koncertach i preludiach odczytać można intonacje, harmonie, rytmy ludowej muzyki.

Rozwiązanie problemu muzyki ludowej w tym filmie, szeroko uwzględnionej w scenariuszu, było jednym z najtrudniejszych zagadnień muzycznych. Trudności polegały na tym, żeby z jednej strony pokazać związek twórczości Chopina z muzyką ludową Kujaw i Mazowsza, z drugiej zaś strony na możliwie autentycznym odtworzeniu tego folkloru tak, jak on mógł wyglądać przed 130 laty. Niestety żadnych źródeł dokumentacyjnych nie było. Bo chociaż Kol-



i JEJ REALIZACJA

berg spisał w wielkich tomach tysiące polskich melodii ludowych i obyczajów ludu polskiego, to jednak nigdzie nie zostawił ani śladu opisu składu kapeli ludowej, ograniczając się jedynie do określeń w rodzaju: skrzypek, grajek, muzykant

Nie mając więc żadnej dokumentacji, trzeba było starać się znaleźć ślad, który by mógł posłużyć do odtworzenia składu kapeli.

Kompozytor Serocki rozpoczął pracę od kilkutygodniowego objazdu terenu „mazowszańskiego", przeprowadzając w osiedlach i wioskach poszukiwania starych wiejskich muzykantów i grajków weselnych.

Na przedmieściach Łowicza znaleźć udało się 82-letniego skrzypka, Janiszewskiego, który od 70 lat grywa po weselach wiejskich w całym Łowickiem. Janiszewski okazał się nieprzebraną skarbnicą melodii ludowych, których — jak sam twierdzi — nauczył się w młodości u „słuchowca" (człowieka nie znającego nut). Ów nauczyciel starego skrzypka urodził się prawdopodobnie w tym samym czasie, kiedy urodził się Chopin. Tak więc powoli rysował się mglisty na razie obraz muzyki ludowej okresu Chopina. Na podstawie tych starych zasłyszanych i nieznanych melodii, spisanych przez kompozytora Serockiego, powstała ilustracja muzyczna do scen wesela chłopskiego oraz do scen zabawy ludowej na Powiślu.

Ukazując wczesne kompozycje Chopina, słusznie podkreślił Serocki motywy zaczerpnięte z muzyki ludowej, z otaczającej Chopina rzeczywistości, które mogły się stać bezpośrednią pobudką dla procesu twórczego, a następnie w przekonywający sposób pokazał, jak te motywy ulegały częściowym przekształceniom, by osiągnąć w końcu swój pełny artystyczny wyraz.

Za szczytowe osiągnięcie kompozytora Serockiego i Al. Forda w tej dziedzinie uznać należy **przedstawienie procesu powstawania** Etiudy Rewolucyjnej.

Ta część filmu, zarówno dzięki koncepcji muzycznej, jak i wspaniałej oprawie plastycznej, wywiera na widzach niezwykle głębokie i przekonywające wrażenie.

*

Realizatorzy wykazali wielką troskę o poziom techniczny przy opracowywaniu filmu, a szczególnie w wykonaniu muzycznym.

Wszystkie utwory muzyczne wykonane są przez najwybitniejszych muzyków, w świetnych warunkach technicznych. Partie fortepianowe Chopina gra nasza laureatka Konkursu Chopinowskiego, Halina Czerny-Stefańska, utwory skrzypcowe (w scenach z Paganinim i Slavikiem) grała Wanda Wiłkomirska, natomiast arię Mozarta śpiewaną przez Konstancję Gładkowską wykonała w rzeczywistości Stefania Woytowicz.

Utwory Chopina nagrane zostały w świetnych warunkach techniczno-akustycznych w Wiedniu z udziałem orkiestry Wiener Symphoniker, pod kierownictwem technicznym inż. Norkusa. Stronę dźwiękową polskich nagrań powierzono Józefowi Koprowiczowi, operatorowi dźwięku z Wytwórni Filmów Fabularnych.

Opracowała
IRENA BIELIŃSKA

KSZTAŁT

Piękny krajobraz mazowieckiej ziemi z filmu MŁODOŚĆ CHOPINA

Za kilka miesięcy dzięki filmowi o młodości Chopina blisko trzy miliony widzów zapozna się z postacią genialnego muzyka narodowego Kiedy film powiozą kina ruchome w odległe zakątki kraju, kiedy pojawi się na ekranach osiedli i wsi — o Chopinie dowiedzą się rzesze tych, którzy nic lub niewiele o nim dotąd wiedzieli, nie znali nawet jego muzyki. Fortepian Chopina dosięgnie bruku prowincjonalnego miasteczka i stanie na progu wiejskiego domu. Scherzo H-moll usłyszą ci, którzy nie byli nigdy w sali koncertowej — i odnajdą w nim echa ludowej melodii.

Młodzi robotnicy Nowej Huty i staruszkowie Baranowie z małego miasteczka, przywiezieni pierwszy raz w życiu dawnym pańskim powozem do nowego kina, i ci, co dopiero nauczyli się czytać — zobaczą czasy, w których żył i tworzył swą Etiudę Rewolucyjną Fryderyk Chopin, usłyszą grę Czerny-Stefańskiej.

Sochaczew to miasto najbliższe miejscu urodzenia Chopina. Ale kto przed wojną znał tam jego życie i muzykę? Nawet w kilku „dobrych" domach, gdzie w bawialni stało pianino i na wieczorku szanująca się panna musiała umieć zagrać „coś z Chopina", rzadko się o nim mówiło. A inni ludzie? Czego dowiedzieć się mogli o Chopinie poza tym, że żył tu niedaleko w Żelazowej Woli?

O tym wszystkim trzeba pamiętać, jeśli się chce ocenić wartość i znaczenie filmu o młodym Chopinie.

PIERWSZY W RZĘDZIE NAJLEPSZYCH

Odpowiedzialność twórcy obrazu była podwójna: przed milionowym widzem, który jest u nas odbiorcą filmu, i przed znaczeniem postaci wielkiego muzyka, który pomnożył bogactwo ogólnoludzkiej kultury.

Chopinowi należał się obraz godny jego muzyki, widzowi — film wzruszający i prawdziwy. Ten podwójny obowiązek został dopełniony. Film *Młodość Chopina* stanął jako pierwszy w rzędzie dzieł artystycznych, poświęconych wielkiemu kompozytorowi.

Porównanie *Młodości Chopina* ze wszystkimi dotąd zrealizowanymi filmami o Chopinie pozwala tym wyraźniej dostrzec, w czym tkwi siła i nowatorstwo filmu Aleksandra Forda, pozwala mówić o dojrzałości naszej kinematografii.

FRYDERYK, KTÓREGO POZNAJEMY

Młodzieńcze lata Chopina to okres jego życia najmniej znany — i może najważniejszy. Z sumy faktów i zdarzeń, znanych i mało znanych, z twórczej i trafnej oceny materiału biograficzno - historycznego, wreszcie z domysłów i spostrzeżeń powstał filmowy kształt młodości Fryderyka. Reżyser Ford nie powtórzył tylko tego, co o nim wiemy, lecz wyobraźnią artysty dostrzegł i pokazał także to, cośmy mogli wyczuwać. I dlatego dzieło Forda nie jest tylko beznamiętną biografią. I dlatego film jest odkrywczy.

Powracającego z koncertu Chopina zatrzymuje policja carska

Dla wielu Chopin zastygł w romantycznej pozie, modne było również mówić, że był kosmopolitą. W tradycjach chopinowskich wiele jest czułostkowości. Film da dużo do myślenia także tym, którzy uważają, że znają Chopina.

Aleksander Ford pokazał Fryderyka Chopina na szerokim tle epoki, traktując ją jako główne źródło twórczości kompozytora. Do tworzywa scenariusza włączone zostały te fakty i zdarzenia, które wywarły istotny wpływ na ukształtowanie się jego osobowości i odezwały się w jego muzyce. Forda interesowała przede wszystkim postać Chopina-twórcy, a więc jego najgłębsze wartości humanistyczne, bo przecież wszystko, co miał najlepszego, zostawił nam w swojej muzyce. Postać Chopina uogólnił, nie tracąc przy tym z oczu samego człowieka i nie zostawiając artysty na pomniku.

W biografiach, pismach, anegdotach i listach znajdziemy wiele szczegółów z okresu młodości Chopina. Nie ma ich wszystkich w filmie. Pomimo to film mówi o młodym Chopinie więcej, niż dawni biografowie i historycy muzyki.

KSZTAŁT MŁODOŚCI

To, co ukształtowało geniusz Chopina, to miłość do kraju, w którym się urodził, do mazowieckich pól, barwnych jak łowicka zapaska, do ludu, któremu bat ekonoma nie zgiął karku, nie odebrał melodyjności pieśni i żywiołowej siły tańca.

To, co ukształtowało geniusz Chopina, to epoka, w której żył, to bunt przeciw samowładzy żandarma Europy, gorzkie doświadczenie pstrej łaski pańskiej, siła rewolucyjnej fali, która biła w mury więzień, o bruk Warszawy, Wiednia i Paryża, od której trzęsły się sumienia w pałacach magnatów, jezuitów i carskich generał-gubernatorów.

Młody Chopin dobrze zapamiętał niedolę kujawskiej komornicy, krzywdę rzemieślnika warszawskiego, nędzę paryskiego robotnika.

To, co ukształtowało geniusz Chopina, to tęsknota za ziemią ojczystą, za domem rodzinnym — na paryskim bruku.

To nie były porywy. Tych głębokich przeżyć nie zdmuchnęły żadne kaprysy życia. Z tego wyrosła jego powracająca, zbuntowana muzyka.

To były główne tony, którymi zabrzmiał fortepian Fryderyka Chopina. To jest prawda o nim i tę prawdę zobrazował film.

GENIUSZ MUZYCZNY

Odkrywczy domysł powstania Etiudy Rewolucyjnej — to najcelniejsze zobrazowanie tego, co było powodem pasji twórczej, przedmiotem jego przeżyć osobistych — i tych prawd, które geniusz Chopina stopił w sobie i podniósł w muzyce do wartości ogólnoludzkich.

Krwawy kaszel, pełne napięcia bolesne oczekiwanie, nerwowe ruchy rąk, powracający falą temat utworu i wreszcie to triumfalne zapalanie świateł kandelabra — nie miałoby tak wielkiej siły dramatycznej, gdybyśmy nie byli przedtem przygotowani szeregiem obrazów, co się w tej chwili zawarło w twórcy, co może odezwać się w muzyce geniusza. Scena ta jest dramatycznym finałem poprzedzających ją obrazów, kulminacyjnym punktem filmu. Pozostajemy pod jej wrażeniem do końca filmu i po wyjściu z kina. Nieraz jeszcze będzie do nas wracała.

Jest w *Młodości Chopina* wiele scen, które przykuwają widza do ekranu (koncert Paganiniego, Chopin z Gładkowską w Żelazowej Woli, Konstancja żegnająca Fryderyka, nieudana próba wyjazdu z Wiednia) — ale ta, w której Fryderyk tworzy Etiudę Rewolucyjną ma wymowę przejmującą.

Co może lepiej przekonać widza, jak pokazany koncert w Wiedniu, dla kogo była przeznaczona muzyka Chopina, kto był jej natchnieniem?

Przypomnijmy sobie tę sekwencję:

Na klawiaturze rozbiegane ręce wirtuoza. W pierwszych rzędach parteru, w lożach siedzi sztywny, obojętny tłum zblazowanych postaci. Gorsy, ordery, dekolty. — Manekiny. Na balkonie inna publiczność. Twarze skupione — wszyscy chłoną muzykę. Tu siedzą rzemieślnicy, mieszczanie, studenci. — „Gmin". Muzyka wypełnia przestrzeń po brzegi. Nie mieści się w tej sali.

Błyskawiczna jazda aparatu z rąk Chopina przez rampę sceny na publiczność parteru wyjaśnia nam wszystko: oto jest muzyka, którą dzieli mur od tej wygalowanej publiczności. W pewnej chwili następuje wielkie zbliżenie oniemiałej twarzy staruszka w drucianych okularach: on jeden zaczyna rozumieć, co znaczy ta muzyka. Wydaje się, że zerwie się za chwilę z miejsca i zawoła do wygalowanej publiczności lóż: „Uciekać! Krew pachnie w tej sali!"

Rosną gwałtowne akordy Etiudy Rewolucyjnej. Aparat wprost z rąk, z twarzy Chopina panoramuje na zasłuchaną, wstrząśniętą publiczność balkonów. Koniec koncertu. Zrywa się huragan braw. Owacja na cześć artysty zamienia się w demonstrację polityczną.

Jest to ostatnie, szczytowe napięcie dramatyczne filmu. Po nim następuje osobny epilog, w którym (scena zebrania emigrantów) został podkreślony raz jeszcze podział polityczny Polaków na dwa obozy — postępu społecznego i zachowawczego wstecz-

MŁODOŚCI

nictwa. W tym zakończeniu oglądamy również pełną patetycznego gestu, wystylizowaną demonstrację rewolucyjną w Paryżu.

Jak w Mickiewiczowskim epilogu „Pana Tadeusza", Chopin ma nad czym dumać na paryskim bruku, gdzie skończyła się jego młodość.

Geniusz przybrał kształt dojrzały.

OD STRONY FORMY

Film składa się z kilkunastu (zasadniczych) obrazów-etiud. Większość z nich stanowi pewne zamknięte całości — związane (Chopin u wiedeńskiego wydawcy) — luźno związane (Chopin na pastwisku wśród bagien), albo niezwiązane ze sceną poprzedzającą lub następującą (Fryderyk w Paryżu).

To, że film przy tak luźnej budowie dramaturgicznej i fabularnej jest w ostatecznej ocenie harmonijną całością, to dlatego, że nie są to rozerwane epizody (jak w *Warszawskiej premierze)* lecz narastające sceny, których niezależność jest pozorna, formalna. Każda z nich pogłębia bowiem wizerunek psychologiczny postaci Chopina, posuwa naprzód naszą wiedzę o nim i wiedzę o jego epoce.

W scenariuszu *Młodości Chopina* nieprzerwaną ciągłość fabularnego wątku zastępuje nieprzerwana ciągłość rozwojowa postaci, która jest osią filmu. O wadzie artystycznej takich założeń formalnych można mówić tam, gdzie tematem obrazu są same perypetie bohatera, lub gdzie wątek zdarzeniowy odgrywa główną rolę (np. *Złodzieje rowerów*). Scenariusz *Młodości Chopina* miał dać wizerunek postaci i w tym wypadku obrana przez Forda metoda okazała się trafna. Gdyby natomiast załamał się ten jednolity i wyraźny obraz postaci, film rozpadłby się jak rozbity kryształ. To główne osiągnięcie ideowe filmu jest również głównym osiągnięciem artystycznym reżysera.

Jeśli nie należy mówić o luźnej konstrukcji jako o jakiejś wadzie artystyczno-formalnej tego dzieła, to można powiedzieć, że nie wszystkie te obrazy stoją na jednakowo wysokim poziomie artystycznym. Sprawia to nie zawsze trafna koncepcja inscenizacyjna, zdarzające się niedociągnięcia w grze poszczególnych aktorów, czasem niepełne zobrazowanie treści scenariusza, czy też po prostu wady techniczne — i to osłabia spoistość i wymowę scen.

Sekwencja poświęcona chłopskiemu weselu jest przykładem jak śmiało i celnie stosowane środki warsztatu twórczego, podporządkowane treści obrazu, konieczne są do wydobycia idei filmu zawartej w scenariuszu.

Już pobieżna ocena tej sekwencji powie nam, że swoją wymowę zawdzięcza ona precyzji reżyserskiego montażu, którego rytm płynie wraz z rytmem muzyki, śmiałej i ciekawej kompozycji kadru o wielkich walorach plastycznych, doskonałej ilustracji muzycznej i — trafnemu doborowi wymownych, różnorodnych twarzy ludu mazowieckiego (panna młoda, goście weselni, gospodarze). Tak więc *Młodość Chopina* potwierdziła, że bogactwo treści wymaga bogactwa formy.

Artystyczny zamiar Aleksandra Forda z trudem mieści się w ramach dwugodzinnego seansu. Dłuższy obraz pozwoliłby reżyserowi i scenarzyście w pełni się wypowiedzieć.

SPOSTRZEŻENIA I UWAGI

Dzięki wielkiemu wkładowi pracy Kazimierza Serockiego, który jest autorem opracowania strony muzycznej obrazu, dzięki mistrzowskiemu wykonaniu utworów Chopina przez naszą najwybitniejszą pianistkę Halinę Czerny-Stefańską, film, którego cała koncepcja ideowo-artystyczna oparta jest na muzyce, stanowi od tej strony wartość najwyższą.

Omówienie strony zdjęciowej filmu wymaga osobnego artykułu. Praca Jarosława Tuzara miała dla filmu znaczenie zasadnicze i nic nie powiedzą o niej ogólnikowe superlatywy. Nie mieliśmy filmu o takich walorach plastycznych. Zdjęcia krajobrazów odgrywają w *Młodości Chopina* szczególną rolę, są przecież nieodłącznym elementem treści filmu. Pozostaną one w pamięci widza, jako piękne kompozycje malarskie mazowieckiej ziemi.

Kostiumolog miał w tym filmie wiele do roboty. Wysiłek dekoratorów, makieciarzy, krawców i stolarzy jest bardzo widoczny, choć może nie doceniamy go często. Pracę ich ocenia się zwykle od strony negatywnej. Kiedy przestajemy wierzyć w dekoracje, dopiero wtedy dostrzegamy je i krytykujemy. Jeśli w *Młodości Chopina* rażą nas sztuczne liście za oknem wiejskiej chałupy, czy nienaturalność namalowanej panoramy Wiednia, to nie zapominajmy jednak, że są to tylko drobiazgi w filmie, gdzie niemal cała akcja rozgrywa się w dekoracjach z pietyzmem i niedostrzegalnie naśladujących stylowe wnętrza, nie istniejące już domy i dawne ulice.

Prawie dwuletnia praca Czesława Wołłejki nad rolą Chopina dała rezultat. Jest to niewątpliwie najlepsza kreacja tego aktora i jedna z najlepszych kreacji w naszym dorobku filmowym. Zbudowana została nie na portretowym podobieństwie, lecz na czymś o wiele bardziej istotnym. Jeśli kapryśny, wrażliwy, drwinkujący młodzieniec, któremu na imię Fryderyk, był ostatecznie tym, czym jest jego muzyka, to Wołłejko pokazał nam postać bardzo bliską prawdy. Wewnętrzny ton tej postaci jest głęboki.

Aleksandrę Śląską znamy jako aktorkę o niepospolitym talencie filmowym. W roli Konstancji Gładkowskiej, w długiej scenie mimicznej (Konstancja słuchająca pożegnalnego koncertu Fryderyka) dała dowód, że talent jej rozwija się i pogłębia. Ileż wymowy jest w tej twarzy! Spróbujmy określić uczucia, które wyraża:

Konstancja zaczyna słuchać muzyki jak kobieta, która dumna jest z talentu swego ukochanego i wie, że gra on dla niej. Może tylko dla niej. Muzyka zaczyna budzić wspomnienia. Nagle zasłuchana Konstancja zaczyna rozumieć wszystko. To nie jej Fryderyk — to geniusz gra. Ta muzyka jest jej rywalką, której nie sprosta nigdy. Konstancja zaciska usta.

W scenie tej Śląska mówi tylko dwa słowa. Dwa słowa, które mieszczą w sobie wszystkie te uczucia oddane na twarzy.

W jednej recenzji niesposób omówić kilkunastu wybitnych kreacji najlepszych aktorów naszych scen. O każdej z nich, o Białoszczyńskim w roli Lelewela, Buszyńskim w roli księcia Czartoryskiego, można by napisać osobną recenzję. Nawet tak epizodyczne role, jakie mieli do zagrania Brodzikowski (ekonom) i Chmielarczyk (Koźmian) są perełkami pracy aktorskiej.

Jednak nie wszyscy aktorzy opracowali swoje role należycie. Dotyczy to np. grających przyjaciół Chopina, którzy byli sztywni w kostiumach i zdarzało się im popadać w deklamację (z wyjątkiem Igora Śmiałowskiego). Również Jerzemu Duszyńskiemu nie udało się stworzyć postaci. Duszyński grał siebie. Jego Wolski z *Warszawskiej premiery*, Witwicki z *Młodości Chopina* i kierowca ze *Skarbu* to jedna i ta sama osoba.

Reżyser Aleksander Ford sprawdza przed rozpoczęciem zdjęć ustawienie kamery

PRAWDZIE — NAPRZECIW

„Nie wolno nam — mówił Prezydent Bolesław Bierut na VI Plenum KC PZPR — **zadowalać się dotychczasowymi osiągnięciami. Jest naszym gorącym pragnieniem, aby powstały u nas dzieła godne naszej wielkiej epoki, godne naszego narodu".** Film reżysera Aleksandra Forda wychodzi naprzeciw tym żądaniom. Do dorobku naszej kinematografii przybył obraz o wybitnych walorach ideowych i artystycznych — nowatorski, bliski masowemu widzowi, patriotyczny film.

Jeśli porównamy *Młodość Chopina* z zachodnimi filmami o Chopinie, Liszcie czy Paganinim, będzie to jeszcze jeden przykład, że nie ma postępowej i burżuazyjnej kultury filmowej — jest tylko postępowa kinematografia i zaraźliwe objawy wulgarnej produkcji ekranowej.

Była tylko jedna droga do ukazania w filmie całej prawdy o znaczeniu twórczości Fryderyka Chopina w kulturze ogólnoludzkiej — droga realizmu socjalistycznego. I tędy właśnie poszedł reżyser Aleksander Ford, osiągając najlepsze rezultaty i wzbogacając postępową kinematografię o nowe, dojrzałe dzieło.

BOHDAN WĘSIERSKI

Ekipa realizatorska przygotowuje się do zdjęć plenerowych (pierwszy na prawo — operator Jarosław Tuzar).

NASZ OBIEKTYW

A MY...?

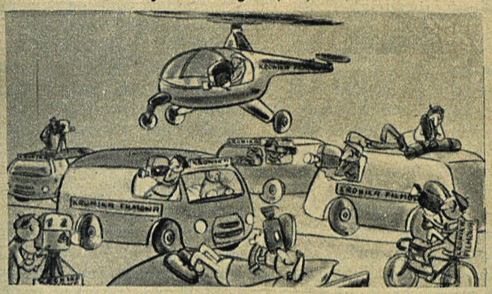
Podawaliśmy kilkakrotnie wiadomości o wielkim festiwalu filmowym, który niedawno odbywał się w Indiach. W festiwalu tym, jak wiadomo, wziął udział Związek Radziecki i kraje demokracji ludowej.

Ostatnio na łamach prasy radzieckiej (Prawda, Izwiestia) ukazały się obszerne sprawozdania z festiwalu, w których autorzy podkreślają jak wielką rolę odegrały w tej imprezie filmy ZSRR, Węgier, Czechosłowacji i Rumunii, przeciwstawiając się próbom opanowania festiwalu przez produkcję hollywoodzką i zachodnio-europejską.

Filmy krajów postępu i demokracji odniosły zwycięstwo — zostały gorąco przyjęte przez masy hinduskich widzów, mimo że producenci amerykańscy nie szczędzili dolarów na gigantyczną reklamę i propagandę.

W tym froncie postępowych kinematografii zabrakło, niestety, Polski. Czy nie mogliśmy dołączyć się do Czechosłowacji, Węgier i Rumunii?

Widz hinduski nie zna naszych filmów. A festiwal był doskonałą okazją dla nawiązania z nim kontaktu. Stracona okazja. Dlaczego? (ZP)



Gdy „Kronika Filmowa" kręci film o sobie...

rys. Leszek Kałuża

Konkurencja

Popularny francuski aktor Fernandel gra główną rolę w realizowanym obecnie przez Jeana Boyer filmie *Fryzjer damski.*

Fernandel jako początkujący fryzjer „wyrabia sobie rękę", strzygąc najpierw owce, później pieski i powoli uczy się trudnej sztuki czesania pań. Otóż jeden z psów okazał się tak fotogeniczny i takie wyprawiał sztuczki podczas zdjęć, że Fernandel z miną całkiem serio oświadczył: *„Musimy się pozbyć tego kabotyna. Bądź co bądź główną rolę gram ja, a nie on".* (ea)

KOMENTARZE NIEPOTRZEBNE

Metro Goldwyn Mayer realizuje obecnie film poświęcony znakomitemu bajkopisarzowi duńskiemu, Hansowi Christianowi Andersenowi. Naturalnie film ten nakręcany jest według „najlepszych zasad Hollywoodu". A więc po ulicach miasteczek duńskich przechadzają się muły, chłopi duńscy poubierani są w fantastyczne stroje ludowe — ni to węgierskie, ni to albańskie. Sam Andersen został w ten sposób przedstawiony w filmie, że wywołało to ostre protesty społeczeństwa duńskiego. Nawet rzecznik duńskiego ministerstwa spraw zagranicznych był zmuszony zabrać głos, oświadczając: *„Nie możemy zakazać nakręcania tego filmu, gdyby nawet był najgłupszy. Z tego, co o nim wiemy, wynika, że jedyną autentyczną rzeczą jest w nim nazwisko Andersena".*

Aktor grający rolę bajkopisarza — komik filmowy Danny Kaye oświadczył, że o Andersenie wie tylko tyle, że był to jakiś „niesympatyczny pijak". Potem dodał: *„Cóż Hollywood obchodzi opinia 4 milionów Duńczyków, jeśli ten film ma obejrzeć 200 — 300 milionów widzów".* A jeden z dyrektorów Metro Goldwyn Mayer wysunął najbardziej „przekonywający" argument: *„Film ten kosztował nas 4 miliony dolarów".*

Wystarczy. (ea)

Jednodniowi milionerzy

W „Życiu Warszawy" niedawno ukazało się zawiadomienie:

SPROSTOWANIE

W ogłoszeniu zamieszczonym w naszym piśmie z dn. 25.III. br. wkradła się pomyłka.

DWIE WIELKIE WYGRANE PO 100.000 ZŁ PADŁY NA Nr Nr 71.211 i 71.262

a nie, jak mylnie wydrukowano na Nr Nr 71.221 i 71.262.

A oglądając film „Jednodniowi milionerzy" wydawało się, że sytuacja jest bardzo a bardzo wymyślona i nie zdarzająca się w życiu. (Chyba, że w „Życiu"). A może korektor „Życia Warszawy" zasugerował się filmem? Otwarte pole do badań dla psychologa. (jg)

CZY JESTEŚ SPOSTRZEGAWCZY?

Oto jeden z aktorów teatrów łódzkich w swych kreacjach filmowych. Po ustaleniu nazwiska artysty prosimy określić role i tytuły filmów. W jakich jeszcze rolach wystąpił ten aktor w polskich filmach? Rozwiązanie na str. 15.

Tytuły mówią

Z okazji 1 kwietnia jeden z krytyków filmowych nadesłał lapidarną charakterystykę działalności naszej redakcji. Oto ona:

Dyrektor Filmowej Agencji Wydawniczej	HAMLET
Redaktor Naczelny	WIELKI OBYWATEL
Redaktor b. w.	SZARA SZYJKA
Redaktor ZEN	PODDANY
Praktykanci redakcyjni	POKOLENIE ZWYCIĘZCÓW
Szef buchalterii	MŚCIWY JASTRZĄB
Woźny	WIELKA SIŁA
Goniec	NIEWIDZIALNY CZŁOWIEK
Drugi goniec	DIABEŁ WCIELONY
Maszynistka	BELITA TAŃCZY
Korektorzy	GRZESZNICY BEZ WINY
Planowanie	DROGA W NIEZNANE
Omawianie numeru	MILCZENIE JEST ZŁOTEM
Szukanie autorów artykułów filmowych	TRAGICZNY POŚCIG
Współpraca z CUK-iem	SEN O MIŁOŚCI
Informacja prasowa kinematografii	NIKT NIC NIE WIE
Lokal redakcyjny	SKARB
Otrzymanie nowego lokalu	OSTATNIA SZANSA
Nieustanne zmiany lokalu	BEZ ADRESU
Archiwum filmowe	CIENIE PRZESZŁOŚCI
Każdego pierwszego	WIELKIE NADZIEJE

HOLLYWOOD TAKŻE CZCI KLASYKÓW

Spójrzcie na tego jegomościa o błędnym spojrzeniu i głupkowatej minie. To bohater jednego z nowych filmów, który jest adaptacją znanego utworu klasyka literatury światowej. Rocznicę śmierci pisarza uroczyście obchodzi obecnie cały kulturalny świat. Kim jest bohater tego filmu, jaki tytuł nosi dzieło, kto jest jego autorem? Nie próbujcie zgadywać, nie domyślicie się nigdy, chociaż dla ułatwienia reprodukujemy aż trzy najbardziej charakterystyczne zdjęcia z filmu. — To „Rewizor" Gogola w nowym, amerykańskim, poprawionym i uzupełnionym wydaniu wytwórni Warner Bros. Rolę Chlestakowa odtwarza modny klown hollywoodzki Danny Kaye. Rzecz została odpowiednio spreparowana celem nadania Gogolowi soczystego amerykańskiego stylu. Sceny zbiorowe przypominają dom wariatów. Szczytem pomysłowości jest umoralniające zakończenie komedii: rzekomy rewizor za swe brzydkie zbytki wędruje za kratki... Tytuł został także uatrakcyjniony i brzmi: MIASTO GRZECHU.

I kto śmie jeszcze mówić, że Hollywood nie czci klasyków?

PRZEGLĄD KULTURALNY

MUZYKA • TEATR • PLASTYKA

MUZYKA

125 ROCZNICA ŚMIERCI BEETHOVENA. W okresie od 1 marca do połowy kwietnia odbyły się w całej Polsce koncerty celem uczczenia 125 rocznicy śmierci wielkiego kompozytora. W Warszawie odbyły się m. innymi koncerty kameralne muzyki Beethovena w sali Muzeum Narodowego. P. P. Imprez Artyst. „Artos" zorganizował wyjazdy w teren ekip artystycznych z programem złożonym z dzieł Beethovena. Koncerty poprzedzane są prelekcjami o życiu i twórczości wielkiego kompozytora.

▼

15 ROCZNICA ŚMIERCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO obchodzona uroczyście w całym kraju. Organizatorzy obchodu 15 rocznicy śmierci K. Szymanowskiego (20 marca) postanowili urządzić kilkanaście koncertów i imprez poświęconych pamięci wielkiego kompozytora. Program tych koncertów obejmie wszystkie jego utwory. Urządzone zostały wystawy wspomnieniowe, zorganizowane prelekcje i omówienia poprzedzające koncerty.

▼

LENINGRADZKI TEATR MAŁY OPEROWY zamierza wystawić wielkie widowisko baletowe, oparte na polskich motywach ludowych i kompozycjach St. Moniuszki.

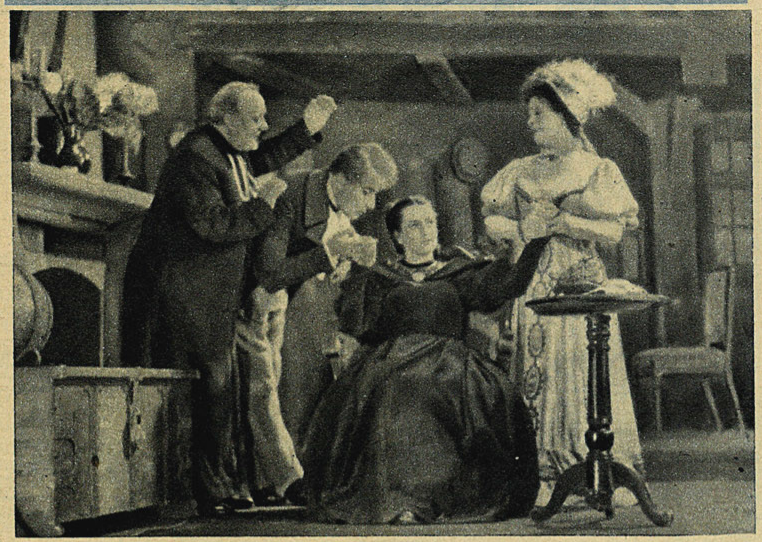
▼

OPERA „BUNT ŻAKÓW" zostanie także wystawiona w najbliższej przyszłości w Dreznie. W najbliższym czasie rozpocznie się praca nad przełożeniem libretta na język niemiecki.

▼

OPERY W POZNANIU i WROCŁAWIU wystawiły nową polską operę Tadeusza Szeligowskiego z librettem Romana Brandstaettera „Bunt żaków". Opera w Poznaniu wystawiona została pod kierunkiem muzycznym dyr. W. Bierdiajewa, w inscenizacji i reżyserii Adolfa Popławskiego. Dekoracje projektował Stanisław Jarocki. Wykonawcy: J. Prząda, R. Petera, Z. Czepielówna i in.

Interesującym wydarzeniem było wystawienie przez Państw. Teatr Żydowski w Łodzi popularnej komedii Fredry PAN JOWIALSKI w inscenizacji Idy Kamińskiej. Na zdjęciu: K. Etron, doskonała odtwórczyni roli Helenki.



Scena z **Eugenii Grandet** Balzaka wystawionej w Teatrze Kameralnym w Warszawie

BALZAC NA SCENIE

„Eugenia Grandet" w Teatrze Kameralnym w Warszawie

Przeróbka sceniczna wielkiego dzieła literackiego jest pomysłem słusznym, ale jednocześnie niebezpiecznym. Bowiem dobra adaptacja powiększa zasięg wpływu artystycznego twórcy, będąc jeszcze jedną formą rozpowszechniania i udostępniania jego dzieła. Zła natomiast, jeśli wypacza sens artystyczny i ideowy dzieła, jeśli choć w połowie nie przekazuje jego treści i zamierzeń — podkreśli tylko doskonałość pierwowzoru uwydatniając własną miernotę.

Sztuka „Eugenia Grandet", która jest przeróbką sławnej powieści Balzaka napisaną przez Andrzeja Wermera, w inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego na scenie Teatru Kameralnego w Warszawie, należy jednak do udanych adaptacji scenicznych.

Akcja powieści została w sztuce dobrze oddana, doskonałe obrazy sceniczne, świetne dialogi przekazały widzowi w minimalnym skrócie wymowę i sens dramatu. Wielkość Balzaka polega jednak nie tylko na konstrukcji dramatycznej jego „Eugenii Grandet", lecz na stworzeniu szczegół po szczególe głębokiego, plastycznego obrazu swojej epoki. Czytając powieść, wiemy dokładnie nawet jaki bruk pokrywa ulicę, przy której stoi dom Grandeta, wiemy, jaka jest historia kilku pokoleń Grandetów, Grassinów i Cruchotów, znamy tysiączne szczegóły, tak bardzo pogłębiające obraz bohaterów.

Bronisław Dąbrowski w swej inscenizacji starał się zastąpić to tak konieczne tło powieści starannym opracowaniem zewnętrznym. Wiele głęboko przemyślanych szczegółów w urządzeniu domu Grandetów, w ubiorach, w zachowaniu się bohaterów stworzyło w teatrze atmosferę dobrze podkreślającą i uwydatniającą akcję dramatu. Świetna gra artystów, szczególnie doskonała kreacja A. Bardiniego jako Grandeta, L. Pancewicz-Leszczyńskiej jako Nanon, H. Skarżanki jako Eugenii, J. Swiderskiego jako Karola Grandet — podniosła jeszcze efekt artystyczny przedstawienia.

Powieść Balzaka to pasjonująca karta historii burżuazji, przeróbka sceniczna tej powieści to karta tej historii przystosowana do swych objektywnych możliwości, do trzech ścian sceny teatralnej, zachowująca przy tym jednak swą głęboką wymowę realistycznej krytyki minionego stulecia.

...w programie pt. **Objeżdżalnia społeczna** — warszawskiego Teatru Satyryków.

4:0 dla ATK

W Bielsku na scenie Państwowego Teatru Bielsko-Cieszyn pod dyr. A. Gąssowskiego odbyła się z początkiem lutego interesująca prapremiera pełnej humoru komedii sportowej czechosłowackiego aktora i dramaturga Pavla Paska pt. **4:0 dla ATK** w przekładzie Z. K. Rogowskiego.

Sztuka jest satyrą na dawne stosunki w piłkarstwie czechosłowackim. Autor porusza w niej również zagadnienie moralności i etyki sportowej.

4:0 dla ATK ma bardzo żywą akcję i pełen dowcipu dialog. Z dużą znajomością rzeczy Pasek pokazuje nam w sztuce kulisy wielkich meczów piłkarskich oraz galerię postaci o rozległej skali typów (m. in. kibiców i graczy w nieznanego u nas totalizatora piłkarskiego), bardzo prawdziwych i ostrych w swym rysunku satyrycznym.

Sztukę bardzo umiejętnie wyreżyserował K. Brodzikowski. Dekoracje i kostiumy projektował R. Feniuk.

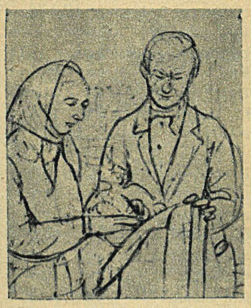
Na prapremierze obecni byli przedstawiciele czechosłowackiego świata teatralnego oraz zespół sceny polskiej z czeskiego Cieszyna, którym publiczność zgotowała serdeczną owację.

Sztuka **4:0 dla ATK** grana będzie również w Warszawie, Krakowie i Poznaniu.

PLASTYKA

TRZY WYSTAWY POLSKICH PLASTYKÓW

W dniu 6 marca br. otwarte zostały w warszawskiej „Zachęcie" trzy wystawy plastyczne. Są to: zbiorowa wystawa grafiki i rysunków Tadeusza Kulisiewicza, oraz wystawy prac majarskich Bronisława Kopczyńskiego i Stanisława Dybowskiego. Wystawy te pokazują cały dorobek artystyczny tych malarzy. Szczególnie ciekawa jest droga twórcza świetnego grafika Tadeusza Kulisiewicza. Prace wystawione w „Zachęcie" obejmują kilka etapów jego twórczości. Pierwszy — to rysunki z okresu przedwojennego, szkice robione w góralskiej wiosce Szlembark. Zniszczone i wynędzniałe twarze chłopów, wygłodzone postacie dzieci, cała seria rysunków noszących piętno beznadziejności i smutku. Powojenną twórczość artysty otwiera cykl rysunków o zburzonej Warszawie — są one już bardziej optymistyczne, artysta jakby widzi już wtedy zapowiedź odrodzenia swojej stolicy. Trzeci triumfalny etap jego twórczości to teka rysunków „Bojownicy o Wolność i Demokrację". Mistrzostwo formy łączy się tu ze wspaniałą świadomą treścią — pełne jest nowego spojrzenia na człowieka naszej epoki, pełne realizmu i prawdy.



T. Kulisiewicz — Apel Sztokholmski

T. Kulisiewicz — Chłop chiński

Scena kupowania zagranicznego piłkarza, w roli którego wystąpił Adam Brodzisz. Obok Maria Bogda jako „nylonowa panna". Sztukę Pavla Paska wystawił Państwowy Teatr Bielsko — Cieszyn.

WIADOMOŚCI ZAGRANICZNE

Z ZSRR

Wielkim powodzeniem cieszy się w Związku Radzieckim kolorowy film dokumentalny *Jesteśmy za pokojem*, poświęcony III Festiwalowi Młodzieży w Berlinie. Do redakcji gazety „Sowietskoje Iskusstwo" napływają setki listów z wyrazami uznania dla twórców filmu. *„Jesteśmy za pokojem* — pisze jeden z czytelników — to olbrzymi wkład w walkę o pokój, o jedność i braterstwo narodów. To groźne słowa przestrogi dla tych wszystkich, którzy zagrażają pokojowi i twórczej pracy".

*

Zmarł znany radziecki realizator filmowy Michał Doller, jeden z najbliższych współpracowników Wsiewołoda Pudowkina. Doller reżyserował wraz z Pudowkinem wybitne radzieckie filmy historyczne *Minin Pożarski* oraz *Suworow*.

Z Bułgarii

Wielkim powodzeniem w Sofii cieszą się: pierwszy bułgarski film kukiełkowy *Straszna bomba* i dwa filmy rysunkowe *Wilki i jagnię* oraz *To mi się podoba!*

*

Uchwałą Prezydium Zgromadzenia Narodowego, Generalna Dyrekcja Kinematografii Bułgarskiej została przekształcona w Komitet dla Spraw Kinematografii przy Radzie Ministrów. Komitet składa się z przewodniczącego, trzech wiceprzewodniczących i pięciu członków przedstawicieli: Związku Literatów, Związku Aktorów i Pracowników Teatralnych, Związku Kompozytorów i Związku Dziennikarzy.

Lea Padovani, znana polskiej publiczności z filmu **Za cenę życia**, wystąpi w nowym filmie De Santisa **NASZ CHLEB POWSZEDNI.**

Z Włoch

Dwaj postępowi filmowcy włoscy, reż. Vittorio de Sica i scenarzysta Cesare Zavattini, zostali zaproszeni przez grupę amerykańskich producentów do Hollywood. Z zaproszenia nie mogli jednak skorzystać, bowiem władze konsularne orzekły, że działalność obu filmowców jest zdecydowanie antyamerykańska i — nie udzieliły im wizy.

*

Postępowy włoski reżyser Giuseppe De Santis przystąpił do pracy nad filmem *Nasz chleb powszedni*. Tematem nowego filmu twórcy *Tragicznego pościgu* jest niedola włoskich chłopów. W rolach głównych mają wystąpić: Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Carla del Poggio, Lea Padovani, Gina Lollobrigida i Andrea Checchi.

Z Francji

26 lutego odbył się w sali Pleyela w Paryżu wielki wiec w obronie filmu francuskiego, w którym wzięło udział ponad 2.500 osób. Obecni jeszcze raz zaprotestowali przeciw inercji rządu wobec krytycznej sytuacji francuskiej kinematografii i złożyli uroczyste przyrzeczenie, że będą bronić swojej sztuki. Jednogłośnie został uchwalony wniosek domagający się między innymi natychmiastowej pomocy materialnej w wysokości 2 miliardów franków i ograniczenia wszechwładzy cenzury. Wybrana delegacja złożyła ten wniosek rządowi

Z Egiptu

Na niedawnym festiwalu filmowym w Indiach został bardzo przychylnie przyjęty przez publiczność i postępową krytykę film produkcji egipskiej pt. *Chłopiec znad Nilu*. Mimo przesycenia niektórych epizodów zbytnim sentymentalizmem i sztucznego happy-endu, film daje realistyczny obraz życia i pracy ludu egipskiego. Tematem filmu jest historia nieślubnego dziecka, które musi znosić nędzę i upokorzenia w ustroju niesprawiedliwości społecznej i przesądów obyczajowych.

Chłopiec znad Nilu jest jednym z nielicznych filmów egipskich o pewnych walorach artystycznych. Przeciętny poziom produkcji, wynoszącej 50 — 60 filmów rocznie, jest bardzo niski. Ateliers filmowe w liczbie 8 mieszczą się w Kairze. Ekrany Egiptu zalane są produkcją amerykańską. Filmy egipskie poza rynkiem wewnętrznym znajdują zbyt w Syrii, Libanie, Iraku itp. Kinematografia egipska posiada już w swym dorobku jeden film barwny. Publiczność ogląda najchętniej adaptacje filmowe ludowych bajek wschodnich.

Z Chin

W Szanghajskiej Wytwórni Filmowej został zrealizowany nowy film fabularny pt. *Gołębica pokoju*. Tematem filmu jest praca lekarzy i sanitariuszy szanghajskich, którzy dobrowolnie zgłaszali się na front koreański, by nieść pomoc żołnierzom walczącym o wolność. Scenariusz filmu został opracowany wg sztuki scenicznej *Gdy ojczyzna nas zawoła*.

Scena z kukiełkowego filmu realizacji J. Trnki **STARE OPOWIEŚCI CZESKIE.**

Z NRD

50-tym filmem produkcji DEFY jest fabularny film pt. *Cienie nad wyspami* reż. Otto Mayera. Jest to opowieść o życiu rybaków na małych wysepkach Morza Lodowatego, nawiedzanych co roku w tych samych porach tajemniczą chorobą. Po długich, cierpliwych badaniach lekarzowi udaje się wykryć przyczyny tajemniczej zarazy przenoszonej przez zimorodki. Film oparty jest na prawdziwym zdarzeniu, które miało miejsce na Wyspach Owczych w 1932 roku. Młody realizator filmu dołożył wielkich starań, by odtworzyć warunki pracy na wysepkach odciętych przez długie miesiące od świata. Plenery filmu nakręcone zostały na wyspie Rugii.

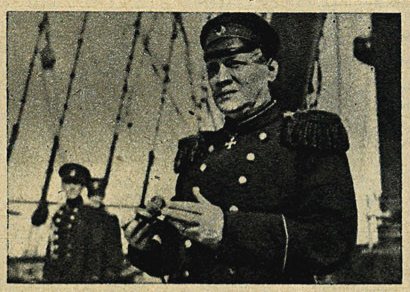
*

DEFA realizuje kolorowy film dokumentalny *Stalin a lud niemiecki*, który opowie o miłości wszystkich postępowych Niemców do wodza światowego obozu pokoju.

P. Dreger i A. Grünner w najnowszym filmie DEFY **CIENIE NAD WYSPAMI.**

WYBITNY AKTOR RADZIECKI ALEKSY DIKIJ W TRZECH RÓŻNYCH KREACJACH

W roli Stalina w filmie **Bitwa Stalingradzka**



Jako bohater filmu **Admirał Nachimow**

Jako odtwórca głównej roli w filmie **Kutuzow**

Drodzy Czytelnicy!

Cytujemy często głosy czytelników na temat filmów, do których warto wracać, które godne są częstego wznawiania na naszych ekranach.

ALEKSANDER OSTROWSKI NA EKRANIE CIESZY I WZRUSZA

Film, do którego często wracają nasi czytelnicy, który dostarcza wciąż nowych tematów do dyskusji, wypowiedzi i wzruszeń — to **Grzesznicy bez winy**. Nasi korespondenci donoszą nam wciąż z terenu, że film ten cieszy się zawsze wielkim powodzeniem, że widz po obejrzeniu go wychodzi przejęty tematyką, poziomem artystycznym, grą aktorów. Mieszkańcy Warszawy mieli ostatnio możność ponownego oglądania filmu **Grzesznicy bez winy** i piszą do nas na jego temat.

ANNA JANOWSKA po obejrzeniu tego filmu w kinie **Ochota** w Warszawie skarży się na brak programu, bez którego trudno zapamiętać nazwiska aktorów, reżysera, rok produkcji.

Film **Grzesznicy bez winy**, wyprodukowany w roku 1945 przez reżysera radzieckiego Pietrowa, opiera się na sztuce znanego pisarza rosyjskiego XIX w., Aleksandra Ostrowskiego. Świetny ten autor wielu sztuk scenicznych — dramatów i komedii, znany jest polskiemu widzowi z granych w ciągu ostatnich lat na naszych scenach sztuk **Burza, Wilki i owce, Panna bez posagu**. Obecnie grana jest w Warszawie w **Teatrze Narodowym** sztuka Ostrowskiego pt. **Las**.

We wszystkich swoich utworach przedstawia Ostrowski z zacięciem satyrycznym ciemnotę i ucisk czasów carskiej Rosji, niesprawiedliwość społeczną, łottunerię mieszczaństwa, ukazuje typy tych, którzy pożerają innych — „wilki" i ofiary ucisku — „owce".

Tragedia rodzinna przedstawiona w **Grzesznikach bez winy** to jeszcze jeden konflikt dramatyczny, stworzony przez autora, który przejmuje się głęboko ciężką dolą ludzi uciskanych.

Realizator filmu zachował nerw dramatyczny sztuki scenicznej, wspaniale ustawione role, ukazał żywych ludzi i ich cierpienia. Pod względem obyczajowym film stoi na wysokim poziomie artystycznym. Wiernie odtworzony koloryt epoki, stroje, wnętrza, dekoracje przenoszą widza w atmosferę czasów carskiej Rosji XIX w.

Rolę matki i aktorki Kryczyminy odtwarza artystka radziecka Alla Tarasowa, jej syna — popularny aktor, Włodzimierz Drużnikow.

Kilka słów informacji

„KINOMANKI i CZYTELNICZKI FILMU" z Chorzowa, „KINOMANI" z Bytomia — adres Józefa Bujoczka brzmi: Piekary Śląskie, ul. Głęboka 16, zaś Józefa Mnicha: Piekary Śląskie, ul. Kościuszki 18.

IRKA ZE ŚWIECIA — Podzielamy zdanie pani o filmie **Upadek Berlina**. O jego wartościach pisaliśmy wielokrotnie. O dubbingu pisaliśmy już wiele razy, ale na pewno jeszcze nie raz do sprawy tej powrócimy. Oprawione roczniki FILMU z 1948, 1949 i 1950 nabyć jeszcze można, zaś z roku 1946 i 1947 pojedyncze numery i roczniki są już wyczerpane. W filmie **Wielki obywatel** rolę Barycza odtwarzał I. Kuźniecow, rolę Daniewicza — A. Kuźniecow, zaś w filmie **Rojne lato** występował M. Kuźniecow, który grał także w filmach **Aleksander Matrosow** i **Maszeńka**.

A. Dikij — odtwórca postaci Józefa Stalina

W jednym z licznych listów, jakie codziennie otrzymujemy, a mianowicie w liście B. B. z Działdowa, znaleźliśmy pytanie — kto grał rolę Stalina w filmie **Bitwa Stalingradzka** — i prośbę o podanie „kilku wiadomości" o tym aktorze. Wobec tego, że prośba ta zbiega się z życzeniami wielu innych naszych czytelników, którzy pytają o działalność artystyczną A. Dikija (bo on to właśnie odtwarzał postać Stalina w **Bitwie Stalingradzkiej**) tym chętniej przypominamy dziś niektóre szczegóły z jego życiorysu artystycznego.

Aleksy Dikij nie od razu trafił przed obiektyw aparatu filmowego. Gdy po raz pierwszy zaproszono go do pracy w filmie, miał już za sobą wieloletni dorobek sceniczny jako aktor i reżyser dramatyczny uwieńczony zaszczytnym tytułem ludowego artysty Rosyjskiej Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Radzieckiej. Reżyserem, który pozyskał A. Dikija do pracy w kinematografii, był W. Pietrow. Gdy w roku 1944 przystępowano do realizacji filmu historycznego o wielkim strategu rosyjskim, godnym przeciwniku i pogromcy Napoleona, o marszałku Kutuzowie, długo poszukiwał aktora, który by godnie podołał trudnemu zadaniu. Wreszcie wybór jego padł na Aleksieja Dikija. Nie omylił się. Akademik E. Tarle, znawca epoki wojen napoleońskich, pisał po obejrzeniu filmu o Kutuzowie, że **„A. Dikij z talentem wykonał trudne zadanie. A. Dikij przekonywająco wyraził potężne napięcie woli przy jednoczesnym zewnętrznym opanowaniu, jakie istotnie cechowało Kutuzowa"**.

Ten wielki sukces artysty Państwowego Teatru Małego w Moskwie zapewnił mu stały współudział w pracy filmowej. Po reż. Pietrowie zwrócił się do niego jeden z najznakomitszych reżyserów radzieckich, Wsiewołod Pudowkin, z propozycją odtworzenia postaci sławnego rosyjskiego admirała Nachimowa, pogromcy floty tureckiej. A. Dikij propozycję przyjął i odniósł nowy wielki sukces artystyczny w filmie **Admirał Nachimow**. Postać sławnego admirała raz jeszcze odtworzył na ekranie w filmie reż. G. Kozincewa **Pirogow** (zrealizowanym przez Lenfilm w 1947 roku). Teatr Mały w Moskwie wystawił sztukę I. A. Pierwiencewa **Południowy węzeł**. Rolę Stalina grał w tej sztuce A. Dikij. Wykonał powierzone mu zadanie tak dobrze, że gdy sztukę Pierwiencewa postanowiono sfilmować, reżyser Igor Sawczenko ani przez chwilę nie wahał się zaprosić A. Dikija do odtworzenia na ekranie postaci najgenialniejszego stratega i wodza wszystkich czasów. Film otrzymał nazwę **Trzeci szturm**. Zrealizowała go wytwórnia kijowska w 1948 r. A. Dikij odniósł pełny sukces. Toteż reż. W. Pietrow, który pozyskał go do pracy w kinematografii, miał ułatwione zadanie w wyborze kandydata do odtworzenia postaci Stalina w filmie **Bitwa Stalingradzka**. Sam A. Dikij tak mówił o swej pracy w tym filmie: — „Propozycja wzięcia udziału w filmie **Bitwa Stalingradzka** przejęła mnie wzruszeniem. Nie ukrywam, że miałem tremę wobec wyjątkowej wagi i odpowiedzialności tej pracy. By wziąć się do niej, musiałem zebrać całą swą odwagę twórczą... Całe moje poprzednie doświadczenie i dorobek traktowałem tylko jako okres przygotowawczy i próbę sił... Wymagałem od siebie nie zewnętrznego podobieństwa (do postaci Stalina — przyp. nasz), nie naśladowania, lecz głębokiego wewnętrznego rozwiązania obrazu postaci o nieskończonym bogactwie jej treści i wyrażenia oddzielnych jej elementów."

Parę słów o biletach ulgowych

„TRZY ZAWIERCIANKI", uczennice Technikum Finansowego, jak wszystkie prawie dziewczęta, lubią bardzo chodzić do kina i korzystają często z biletów zniżkowych na legitymacje szkolne. Ale właśnie wtedy, kiedy wyświetlają film cieszący się dużym powodzeniem, nie można dostać biletów ulgowych. Jaka jest tego przyczyna? — zapytują zmartwione i rozczarowane dziewczęta. Czyżby kierownictwo kina, przewidując, że sprzeda wszystkie bilety po cenach normalnych nie chciało sprzedawać biletów ulgowych? Rezultat jest taki, że gdy wyświetlają ładny film, lub w niedzielę gdy jest przepełnienie — nie można pójść do kina. Co na to poradzić?

Czytałyście może w nr-ze 8 FILMU (z rb.) informację nadesłaną przez Centralny Zarząd Kin, dotyczącą zmian w systemie sprzedaży biletów ulgowych. Nowy system zezwala na sprzedaż biletów ulgowych na jeden z kilku seansów, najczęściej seans pierwszy przeznaczony głównie dla młodzieży i wojska. Prócz tych seansów, na które można kupić indywidualnie bilety ulgowe, istnieją wciąż możliwości korzystania z biletów zniżkowych w soboty i dni świąteczne w formie zakupu zbiorowego.

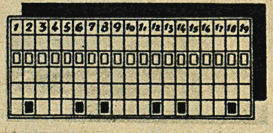
Macie więc wszelkie możliwości nabywania zniżkowych biletów i oglądania filmów w powszedni dzień lub w niedzielę — indywidualnie lub zbiorowo ze szkołą.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

LOGOGRYF

Do pionowych rzędów podanej figury wpisać 19 wyrazów o poniższych znaczeniach. Trzecie litery tych wyrazów, czytane poziomo, dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Rodzaj gry towarzyskiej, 2) Postać z „Balladyny", 3) Część aparatu filmowego, 4) Reżyser filmu „Musorgski", 5) Reżyser filmu „Załoga", 6) Postać z „Wieczoru Trzech Króli" Szekspira, 7) Autorka powieści „Jasny brzeg", „Krużylicha", „Towarzysze podróży", 8) Popularny reżyser czechosłowacki, 9) Młoda aktorka francuska („Ludzie i manekiny", „Baryłeczka"), 10) Aktor radziecki z filmu „Wielka łuna", 11) Aktor z filmu „Wielkopańskie hulanki", 12) Tytuł polskiej komedii filmowej, 13) Bohaterka filmów „SOS" i „Symfonia pastoralna", 14) Taniec polski, 15) Termin szachowy spotykany w początkowej fazie gry, 16) Reżyser filmu „My z Kronsztadtu", 17) Aktor czechosłowacki z filmu „Krakatit", 18) Bohaterka filmu „Gdzieś w Europie", 19) Reżyser filmu „Zapora".



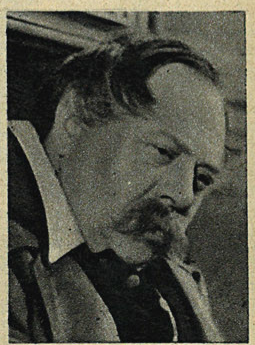
ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: DEFA, Mosfilm, L'Ecran Français.

ZDJĘCIA KRAJOWE: WFD, W. Urbanowicz, CAF, COPA.

REDAKCJA: Warszawa, ul. Sędziowska 19, tel. 603-31. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 7-17-03. Konto PKO Nr I-6826/116. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 48 zł — półroczna 24 zł — kwartalna 12 zł — miesięczna 4 zł. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16390/119. Zakłady Drukarskie i Wielkie drukowe RSW „Prasa", W-wa, Marszałkowska 3/5. 2-B-6197

CZY JESTEŚ SPOSTRZEGAWCZY?

ROZWIĄZANIE



Janusz Ściwiarski w CZARCIM ZIELBIE (Tłuściochu), WARSZAWSKIEJ PRZEMIESZE (Gość hotelowy) i MŁODOŚCI CHOPINA (szpiegi).

Wystąpił poza tym w filmach (na zdjęciach niżej): PIERWSZY START (szymkarz) i w drugiej roli w MŁODOŚCI CHOPINA (oficjalista).

FILM

TADEUSZ BIAŁOSZCZYŃSKI W ROLI JOACHIMA LELEWELA W FILMIE **MŁODOŚĆ CHOPINA**

Fot. W. Urbanowicz